E. FRANTZ,

CHRISTLICHE MALEREI.

Dr. Erich Frantz,

Geschichte der christlichen Malerei.

Mosaik des Guten Hirten in Galla Placidia zu Ravenna. (Zu S. 132.)

Geschichte

der

christlichen Malerei.

Von

Dr. Erich Frantz,
Professor an der Akademie zu Münster i. W.

Erster Theil.

Von den Anfängen bis zum Schluß der romanischen Epoche.

Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagshandlung.
1887.
Zweigniederlassungen in Straßburg, München und St. Louis, Mo.
Wien I, Wollzeile 33: B. Herder, Verlag.

Buchdruckerei der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg. 1887.

Vorrede.

Alle Kunstübung ist hervorgegangen aus dem Heiligthum des Glaubens und erblüht im Schutze des Gotteshauses. Niemals hat bloße Nachahmung der Natur eine Kunst erstehen lassen, die frühen Gebilde der ersten Culturvölker, Griechen und Römer, zeigen im Gegentheil abstracte Ideen religiösen Charakters und sind weit entfernt von der natürlichen Erscheinung: die Idee ist das Erste, allmählich erweitert sich die Anschauung, erweitern sich die Mittel, diese Idee zu versinnlichen. Auch die Ideale des Paganismus sind in früher Zeit noch erfüllt von den Lichtstrahlen der Offenbarung, und die Werke eines Phidias tragen große und weihevolle Züge an sich. Mit dem Verfall des religiösen Lebens sinkt auch die Kunst zur Schwelgerei des Genießens herab, verliert ihre Würde und vergißt des ethischen Zieles der Läuterung und Befreiung der menschlichen Natur. Denn in ihr offenbart sich der feinste Ausdruck, die Blüthe des geistigen Lebens und Empfindens der Nationen, sie begleitet ihr Wachsthum und ihren Verfall; in ihr prägen sich die inneren Wandlungen aus, denen die Völker unterliegen, andererseits ist ihr Einfluß auf das Leben, auf die Sitten von hoher Bedeutung und tiefgehender Wirkung. Das Christenthum, welches auf den Trümmern des im Prozesse der Selbstauflösung sich verzehrenden Heidenthums eine neue Welt aufrichtete, getragen und erfüllt von Idealen himmlischen Ursprungs, gab der Kunst eine zweite und bessere Heimath. Wenn wir hinabsteigen in die Cult- und Begräbnißstätten der ersten Bekenner, die ehrwürdigen Katakomben, so grüßt uns auf den Wänden der Krypten und Kapellen die sanfte, schüchterne, aber trost- und verheißungsvolle Bildsprache der frühen, christlichen Malerei. Diese Kunstsprache entwickelt sich reich, volltönend, voll überirdischen Wohlklanges, als die Kirche nach langer, schwerer Verfolgung hervorgeht aus dem Düster der Ruhestätten der Martyrer, und die Anerkennung des römischen Imperators ihr die Pforte zu segensreicher Wirksamkeit geöffnet hat. An der Hand der Kirche tritt auch die Kunst hervor aus langer Vorborgenheit, den Triumph

Christi und seiner Diener zu verherrlichen. Strahlend im Schmuck der Mosaiken, des edlen Gesteins, goldenen Lichtglanzes und köstlichen Holzwerkes erhebt sich die christliche Basilika, und auf ihren Wänden entfaltet sich in strengen, großen und erhabenen Zügen das Leben und Leiden des göttlichen Friedensfürsten, seiner Heiligen und Bekenner. Da thront er im Heiligthum auf dem Goldgrund der Mosaiken von Rom, Byzanz und Ravenna, lehrend mit erhobener Rechten und dem Buch der ewigen Wahrheit, in unvergleichlicher Majestät, der Sieger über den Tod, an dessen ewigem Thron die Feinde zerschellen, umgeben von seinen Getreuen in der Herrlichkeit. Die byzantinische Kunst ist die Erbin des griechischen Schönheitssinnes, und indem sie den altchristlichen Bilderkreis, zumal in ihren unvergleichlichen Miniaturen, treu überliefert, verbindet sie die edle Formenwelt der Antike mit dem Reich christlicher Ideale zu höherer, geistiger Bedeutung. Indem sie ferner den geistreichen Bau ikonographischer Vorstellungen tiefsinnig ausgestaltet, erreicht sie den weitesten Einfluß auch auf die Völker des Westens und begleitet als Herold die Schritte des siegreichen, christlichen Glaubens. Die Aufgabe der christlichen Kunst schildert Papst Gregor der Große in seinen Briefen an Serenus, Bischof von Marseille, und an Secundinus: „Was für den Gebildeten, des Lesens Kundigen die Schrift, das ist für den einfachen Gläubigen ein Bild; denn in ihm verstehen auch die zu lesen, welche der Wissenschaft unkundig sind.“ [1] In diesem Sinne hat das Mittelalter seine Biblia pauperum in einfachen und erhabenen Zügen an die Wände der Kirchen geschrieben und die Gläubigen gelehrt, diese Sprache zu verstehen. Vor allen sind es im Zeitalter aufdämmernder, abendländischer Cultur die Söhne des heiligen Benedict, in deren Klöstern sich die ersten Kunstwerkstätten herausbilden, deren Vertretern Deutschland jene großen, tiefsinnigen Bilderreihen der romanischen Epoche verdankt. Aus diesen ersten Stätten der Wissenschaft und Cultur ist, wie in den Tagen der Karolinger, so in denen der Ottonen nach den langen inneren und äußeren Kämpfen mit der Barbarei und der Invasion der Ungarn und Normannen aller Segen geistigen Ringens und Strebens über das Land geflossen. Wenn wir die „Schedula“ des Theophilus, jenes bescheidenen deutschen Benedictiners aus dem zwölften Jahrhundert, prüfen, so erhalten wir einen trefflichen Ueberblick über die Kunstpflege jener hieratischen Epoche und die Treue, mit der man die ehrwürdigen Traditionen allseitig zu erhalten suchte; so heißt es in der Vorrede [2] zum ersten Buche: „Wenn du diese Aufzeichnungen fleißig durchforschest, wirst du da finden, was nur Griechenland von verschiedenen Gattungen der Farben und ihrer Mischungen

---

[1] Epp. lib. IX, 52. 105; XI, 13. [2] Ausgabe von Ilg, Wien 1874, S. 8.

besitzt; was Toscana in der Kunst des Email und Niello auszeichnet; was Arabien an Fertigkeit im Schmieden, Gießen und Damasciniren unterscheidet; wie Italien in seinen kunstvollen Gefäßen an Gemmen oder Schnitzereien in Elfenbein, durch Plastik in Gold und Silber hervorragt; was Frankreich an kostbaren Glasfenstern liebt; wie Deutschland sich auszeichnet durch seine Arbeiten in Gold, Silber, Kupfer, Eisen, Stein und Holzwerk." Mit dem dreizehnten Jahrhundert beginnt das Laienelement in der Kunst bedeutsam zu werden. Das Emporblühen der Städte, der wachsende Reichthum des Bürgerstandes schaffen Bedingungen neuer Art; die Bedürfnisse des Luxus treten hervor, aber unter der schützenden Hand der Kirche blühen die Innungen auf, in denen die Traditionen eines hieratischen Zeitalters noch langehin fortleben. In der Gothik entfaltet sich die Kunstsprache des Mittelalters in aller Feinheit und allem Reichthum des Ausdrucks zu glänzender Blüthe, gleich dem kunstvollen System der Scholastik: alle Künste gruppiren sich um den Altar des göttlichen Lammes, wie die Heiligen im himmlischen Jerusalem der Apokalypse, und das architektonische Princip gibt jedem Theil und Schmuck des Gotteshauses seine Würde und Bedeutung. So ist der gothische Dom in der Zier seiner Plastik und Malerei, seiner himmelanstrebenden Pfeiler, des farbigen Lichtes der Glasfenster ein Abbild des Universums, ein Hymnus auf die Größe des Schöpfers.

Mit diesen Worten möchte der Verfasser das Erscheinen des ersten Theiles seiner „Geschichte der christlichen Malerei" erläutern und begleiten: sie enthalten in Kürze nicht nur die Inhaltsangabe desselben, sondern auch einen Hinweis auf die Principien, die ihn bei der Abfassung leiteten. Die stets wachsende und allgemeiner werdende Theilnahme an der historischen Forschung, die stete Erweiterung dieses Gebietes lassen Cultur- und Kunstgeschichte immer wichtiger und bedeutsamer hervortreten. Aber wie in der geschichtlichen Darstellung nur der wahre Pragmatismus, die Unterordnung der Erscheinungen unter ein höheres Princip im Lichte des göttlichen Heilsplanes, fruchtbringende Resultate von dauerndem Werth zu erzeugen vermag, so ist auch die Kunstgeschichte ohne höhere Ideale und ohne diese einheitliche, consequent durchgeführte Auffassung wenig mehr, als eine Aufzählung äußerer Momente, ohne das Wesen, den Kern der Dinge und den Geist zu erfassen, aus dem heraus sie geworden sind. Möchten die redlichen Absichten des Verfassers, die ihn bei der Herstellung einer Geschichte der christlichen Malerei begleitet haben, bei allen Lesern Wohlwollen und Theilnahme finden, denen das Ideal christlicher Cultur am Herzen liegt. Der Verfasser war bemüht, aus den Quellen unmittelbar und aus langjährigem Umgange mit den Monumenten der Kunst schöpfend seine Ansichten zu formen und dieselben in

möglichst einfacher und allgemein verständlicher Form darzubieten; dabei hat er sich bestrebt, das archäologische und ikonographische Moment ebenso wie die technische Seite der Kunst zu berücksichtigen; das letztere vermochte er um so eher, da er die Malerei selbst längere Zeit geübt hat. Der erste Theil des Werkes schließt mit der romanischen Epoche, er bildet nach allen Richtungen hin die Grundlage für die Auffassung der neueren Kunst im zweiten Theil. Möchte diese Arbeit im Stande sein, auch den weniger gekannten Monumenten glaubensinniger Zeiten, einer großen Vergangenheit, den Zeugen ruhmvollen Kampfes und Sieges christlicher Ideale über die Roheit der Jahrhunderte, Theilnahme zu erwecken und das Bewußtsein zu freudiger Mitwirkung an der Culturmission des Christenthums in unserer Zeit anregen und beleben.

Der Verfasser entledigt sich zum Schluß noch einer Pflicht der Dankbarkeit gegen die Herren Beamten der königlichen Bibliothek zu Dresden, die ihm bei der langen Benutzung eines großen, wissenschaftlichen Apparates mit nicht ermüdender Sorgfalt hülfreich zur Seite standen; insbesondere spricht er den Herren Dr. Schmidt und Dr. Häbler hier seinen Dank aus. Die angenehmsten Stunden, die ihm in Dresden zu Theil wurden, verlebte der Verfasser im Studiensaal der königlichen Bibliothek.

Es bedarf noch einiger Worte über die Ausstattung vorliegenden Werkes. Nach Uebereinkunft mit der Verlagshandlung wurde zunächst von einer Illustration des Textes abgesehen. Holzschnitte entsprechen nach den heutigen berechtigten Anforderungen an Genauigkeit der Reproduktion künstlerischer Objekte nur in seltenen Fällen, wenn sie von Meisterhand gefertigt sind, auch beeinträchtigen Illustrationen im Texte das Uebersichtliche und den Fluß der Darstellung. Die große Verbreitung von Originalphotographien ermöglicht außerdem jedem Freunde der Kunstgeschichte, sich mit wenigen Mitteln in den Besitz vortrefflicher Abbildungen nach eigenem Ermessen zu setzen. Dabei ist keineswegs ausgeschlossen, daß nicht in Folge etwa hervortretenden Bedürfnisses, oder ausgesprochener Wünsche in einem besondern Heft oder Album eine Anzahl guter Illustrationen in Blattgröße, Lichtdrucke, oder andere, mit Hilfe von Originalphotographien hergestellte, den Text in künstlerischer Form begleitende Bilder nachgeliefert werden.

Dr. **Erich Frantz.**

Inhalt des ersten Theiles.

Zweiter Abschnitt.

Von Justinian bis zur Mitte des elften Jahrhunderts.

Drittes Buch.

Die Epoche der Karolinger.

Viertes Buch.

Erster Abschnitt.

Byzantinische Kunst in Italien von der Epoche der Karolinger bis zum zwölften Jahrhundert.

Zweiter Abschnitt.

Byzantinische Kunst in Italien während des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts.

Dritter Abschnitt.

Byzantinische Kunst bis zum Untergange des Reiches.

Vierter Abschnitt.

Die byzantinische Kunst in ihrem Einfluß auf die Völker des Ostens.

Fünftes Buch.

Deutsche Kunst.

Vom Wiedererwachen im Zeitalter der Ottonen bis zum Schluß der byzantinisch-romanischen Epoche 1250.

Sechstes Buch.

Die Malerei in Frankreich, England, den Niederlanden und Spanien bis zum Ausgang der romanischen Epoche.

Siebentes Buch.

Erwachen der nationalen Kunst in Italien.

Verzeichniß der Abbildungen des ersten Theils.

Mittheilung

in betreff des

Bezugs von Abbildungen der Kunstwerke, die in vorliegender „Geschichte der christlichen Malerei“ genannt sind.

Für diejenigen Leser, welche **Abbildungen** der besprochenen Kunstwerke anschaffen wollen, seien hier einige bedeutendere Firmen für deren Bezug namhaft gemacht:

Alinari, Fratelli, in Florenz, Via Nazionale 8.
Anderson, D., in Rom. Debit in der Libreria Spithoever, Rom, Piazza di Spagna 85.
Arundel Society in London. — Agent für Deutschland A. Twietmeyer, Ausländisches Sortiments-Geschäft in Leipzig, Querstraße 23.
Veröffentlicht farbige Wiedergaben hervorragender Kunstwerke für Mitglieder.
Braun, Ad., & Cie., in Dornach bei Mülhausen im Elsaß.
Reichste Sammlung von Photographien fast aller Galerien, ausgeführt in unveränderlichem Kohledruck.
Brockmanns Nachf., F. & O., in Dresden-Altstadt. — Dresdener Galerie.
Brogi, Giacomo, in Florenz, Via Tornabuoni 1.
Gesellschaft, Photographische, in Berlin SW. 19. Krausenstraße 36.
Hanfstängl, Franz, in München, Maximiliansstraße 7.
Laurent, Sucesor de, in Madrid, Carrera San Jerónimo 29. — Photographien von spanischen Kunstwerken.
Lombardi & Figlio, Paolo, in Siena. — Photographien aus Siena und Umgebung.
Löwy, J., in Wien I., Weihburggasse 31. — Photographien der Wiener Galerien.
Naya, C., in Venedig, Piazza S. Marco 75.
Piloty & Löhle in München, Maximiliansplatz 12. — Besonders Münchener Galerien.
Poppi, Pietro, Fotografia dell' Emilia in Bologna.
Sommer, Giorgio, in Neapel, Largo Vittoria. — Photographien aus Neapel und Umgebung (Pompeji).

In der Regel besorgen die meisten Buch- und Kunsthandlungen auch Abbildungen aller Art, unter denen heutzutage Photographien die erste Stelle (manchmal zum Schaden vortrefflicher alter Wiedergaben in Kupfer-, Stahlstich und Kreide-Manier) einnehmen. Bei Bestellung von Photographien ist besonders zu beachten, daß dieselbe Darstellung öfters in verschiedenen Formaten wie Arten der Wiedergabe, aufgezogen und nicht aufgezogen vorhanden ist, sowie daß viele Photographien nach den Originalen keine im gewöhnlichen Sinne „schönen“ Bilder darstellen, sondern das Original mit allen seinen Schäden, Rissen, Dunkelheiten wiedergeben. Zum Kunststudium ist diese Genauigkeit unerläßlich.

In besonderer Weise befassen sich mit der Lieferung von Abbildungen:

Ackermann, Friedrich Adolf, in München, Ottostraße 3.
Amsler & Ruthardt, Kunsthandlung in Berlin W. 64. Behrenstraße 29a.
Finsterlin, Ferd., in München, Neuhauserstraße 13.
Gutbier, Adolf, Kunstverlag in Dresden-Altstadt.
Schuster, Rud., in Berlin SW. 19. Jerusalemerstraße 13. — Liefert besonders Kupfer- und Stahlstiche, Radirungen 2c.
Vogel, Hermann, in Leipzig, Goethestraße 2.

Erstes Buch.

Erster Abschnitt.

Die griechisch-römische Kunst im Verfall.

Mit dem Untergange der griechischen Freiheit war das Land mehr und mehr der Plünderung seiner Kunstschätze anheimgegeben[1]. Metellus und Mummius hatten reiche Beute an Kunstwerken entführt, im mithridatischen Kriege wurden selbst die Tempelschätze nicht mehr verschont, und seit dem Triumphzuge des Pompejus war die Liebhaberei für Marmorstatuen, kostbare Geräthe und geschnittene Steine schon sehr verbreitet. Auch in den Zeiten des Friedens wurde durch Proconsuln und Unterbeamte geplündert, und unter den Kaisern wurden ganze Raubzüge nach den reichsten Stätten der Kunst unternommen: allein aus Delphi hatte Nero 500 Statuen entführen lassen. Geschickte Künstler, Schüler der letzten großen Meister, waren von Griechenland berufen worden, andere, als Sklaven fortgeführt, hatten bei dem wachsenden Luxus und Reichthum ihrer Herren es verstanden, ihnen Geschmack an den Werken der bildenden Kunst einzuflößen. So fand diese, in Griechenland geboren, eine zweite Heimath in Rom[2] und schien ein neues Erblühen zu

[1] Die römischen Feldherren raubten zuerst mäßig und füllten nur die Tempel und öffentlichen Hallen, vom achäischen Kriege an aber beginnt die Liebhaberei zu wachsen. Sulla plündert Athen und Böotien und läßt sich die Tempelschätze von Olympia, Delphi und Epidaurus ausliefern. Das ganze Heer raubte und stahl. Cfr. Sallust. Catil. XI. Plin. Hist. nat. l. XXXIII, 53; XXXIV, 8; XXXVII, 6. Liv. XXXI. X, 6. Vellej. I, 13. Polyb. XL, 7. Juvenal. VIII, 100. Cic. Phil. XI, 2. Winckelmann, Werke VI, I. S. 235, 257. Vgl. Müller, Handbuch der Archäol. der Kunst, 3. Aufl. 1878, S. 174 ff.

[2] Graecia capta ferum victorem cepit, et artes
Intulit agresti Latio . . . .
. . . sed in longum tamen aevum
Manserunt hodieque manent vestigia ruris.
Horat. Ep. l. II. v. 156.

feiern, aber die Folgen waren wenig dauerhaft. Zwar wurde eine Schule gegründet, aber eigene bedeutende Werke scheint sie nicht hervorgebracht zu haben: es war mehr eine Schule der Nachahmung und ihr Stil eine Mischung der Principien römischen Geschmacks und griechischer Kunst. Das Schicksal der Architektur war hier noch das glücklichste, obgleich ihre noble Einfachheit allmählich in das Reiche, Prächtige und Malerische sich verlor. Sie entsprach dem politischen und nationalen Sinn, der nach Verherrlichung und dem Ausdruck der Machtfülle strebte, und da ihre Formen, materieller als die der Plastik und Malerei, sich dem strengen Geiste der Politik anpaßten, so entstand selbst eine neue Ordnung, in deren Composition sich die griechische Eleganz mit der römischen Prachtliebe vereinigen sollte. Schon vor den Kaisern hatte Rom alle Arten von öffentlichen Gebäuden erhalten: zierliche Tempel, obgleich nicht von bedeutendem Umfange, Curien und Basiliken, die als Versammlungs- und Verkehrsorte immer mehr in Geltung kamen [1]. Für die öffentlichen Spiele wurden riesenhafte Bauten unternommen, und auch für das Privatleben gestalteten sich die Ansprüche an Luxusbauten immer umfassender. Die öffentlichen Plätze bevölkerten sich mit Monumenten, die Umgebung der Stadt schmückte sich mit Villen, die Bekleidung der Häuser mit Marmor wurde häufiger. In der Architektur bildet die erste Kaiserzeit jenen reichen und großartigen Charakter aus, wie er in der politischen Machtstellung seine Quelle der Inspiration und Anschauung hat. Vitruv, als Schüler der griechischen Baukunst, klagt jedoch über die Mischung heterogener Formen [2], und die Reinheit des Stils bleibt dem Mutterlande allein vorbehalten: nur dort kann sie studirt und verstanden werden. Mit großartigem Sinn erfaßt Augustus den Plan der Verschönerung der Stadt: aus dem Marsfelde erhebt sich ein zweites Rom, glänzend in der Pracht seiner Marmorbauten und üppigen Gärten, Haine und schimmernden Villen. Unter den späteren Kaisern drängen sich diese Prachtbauten mehr um den Palatin und die Via sacra zusammen; seine Vorgänger übertrifft der der üppigsten Sinnenlust gewidmete Riesenpalast des Nero, auf den durch die Flavier wiederum nützlichere Bauten folgen. Unter Titus wird durch Verschüttung von Pompeji und Herculanum der Nachwelt eine römische Stadt erhalten, in der fast alle öffentlichen Gebäude sich vorfinden und die gefällige und nützliche Bauweise sich mit einem hochentwickelten Sinn für leichte Decoration vereinigt hat. Die letzte Blüthe der Architektur zeigen Trajans, Hadrians und der Antonine mächtige Bauten, in denen die Größe und Pracht des römischen Stils trotz der Ueberladung mit Decoration noch imponirend sich entfaltet. Nach Marc Aurel zeigt sich der Verfall schon bedeutend, und die Idee der architektonischen Verhältnisse wird unter dem vorwaltenden malerischen Princip der Decoration erdrückt, während die Arabeske mehr und mehr in schwerfälliger und geistloser

---

[1] Müller a. a. O. S. 208 ff. [2] Vitruv. I, 2; IV, 2.

Behandlung erstarrt: der Einfluß orientalischer Formgebung tritt immer deutlicher hervor. Seit Diocletian wird der Verfall der zu üppigem Schwulst gediehenen Formen in geistlosen Formalismus und Barbarismus überwältigend: die Principien der Architektur werden gänzlich zersetzt. Die Bauthätigkeit in den Provinzen ist jetzt überwiegend, und es zeigt sich eine Vermischung einheimischer mit griechischen Bauformen. Mit der Verlegung des Thrones nach Constantinopel beginnt der christliche Kirchenbau in der Basilika. Ein neuer Geist durchdringt nun die Architektur, und in der erhabenen Idee, der die Bauformen sich unterordnen, entspringt eine unversiegliche Quelle überirdischer, stets neuer Schönheit, Erhabenheit und Würde, die alles durchdringt und vergeistigt. Zur Zeit Constantins ist diese Form schon eine völlig sichere, wie sie uns gleichzeitige Monumente und die Beschreibungen des Eusebius schildern. In den einfachen großen Linien und ernsten Formen, im farbenprächtigen Schmuck der musivischen feierlichen Darstellungen, welche in breiter epischer Erzählung die Wände bedecken, entfaltet dieses Haus des jetzt die Erde siegreich beherrschenden ewigen Königs seine überwältigende Majestät. In seinen Mauern birgt es eine zum Himmel weisende, das Ewige mit dem Irdischen unauflöslich verbindende Symbolik, da es ein Abbild des menschgewordenen Gottes ist, und auch die schwereren und roheren Formen dieses Stils werden von einem überirdischen Lichte durchstrahlt, das ihnen eine höhere Würde verleiht, als sie jemals das Heidenthum seinen stolzesten Bauwerken zu geben vermochte.

Die bildende Kunst in Griechenland war durch Phidias auf eine glänzende Höhe geführt worden, sein Genius hatte die Schule von Athen erfüllt, und nur er schien in einer großen Anzahl von Künstlern zu leben[1]. Erhabenheit und Würde vereinigten sich in den Göttergestalten des Meisters mit einer Einfalt und Größe, natürlichen Anmuth und Wahrheit der Erscheinung, daß wir in ihnen das edelste Leben der Nation, seine religiösen und sittlichen Gedanken verkörpert sehen. In ihrer stillen Größe erscheinen diese Gebilde wie eine Erinnerung an die Offenbarung des Paradieses, wie die Sprache der Sehnsucht nach der Erlösung und dem vollkommenen Reiche der Ideale, dessen Pforten noch geschlossen sind, verschleiert von sanfter Trauer, erfüllt von der Ahnung und dem Bewußtsein, daß die Gottheit selbst herabsteigen muß in das Gewand der Leiblichkeit, um alles an sich zu ziehen, zu erheben und zu läutern. Rein und voll sprechen die Werke des Phidias die Idee aus, die sie verkörpern: vor ihr tritt die Meisterschaft des Künstlers bescheiden zurück. Sinnlicher Reiz, glänzender Effect sind mit dieser Hoheit der Auffassung nicht zu vereinigen, darum war der olympische Zeus ein Wunder der Welt,

[1] Plutarch (Per. 12) erwähnt folgende Künstler, die unter Phidias arbeiteten: τέκτονες, πλάσται, χαλκοτύποι, λιθουργοί, βαφεῖς, χρυσοῦ μαλακτῆρες καὶ ἐλέφαντος, ζωγράφοι, ποικιλταί, τορευταί.

und ihn vor dem Tode nicht gesehen zu haben, galt dem religiösen griechischen Volke als ebenso verhängnißvoll, wie uneingeweiht in die Mysterien zu sterben. Wir besitzen von dieser ersten aller Schulen Griechenlands noch die Reste vom Tempel des Theseus, vom Fries und den Metopen des Parthenon und eine Anzahl von Bruchstücken der Giebelstatuen, an welchen die Hand des Meisters wohl am deutlichsten zu erkennen ist. Bei aller Nachahmung der Natur, welche die ewig frische Quelle bildet, aus der die Kunst ihre Nahrung schöpfen muß, offenbaren sie in der Abstraction der Formen hohen Adel und reine Schönheit, in der Auffassung Klarheit und Objectivität, ein Betonen des Wesentlichen und eine große Lebensfülle und Reichhaltigkeit der Motive.

Die Kunst des Phidias war eine religiöse Kunst, sie war wie die ältere Malerei im Tempel geboren und groß geworden, und indem sie die religiösen und nationalen Heiligthümer des Volkes verherrlichte, hatte sie selbst Würde und Größe erhalten. Indem der Genius des Meisters der Verkörperung der erhabensten Ideen des geistigen Lebens der Nation huldigte, erhielt die ganze Schule eine mächtige und reine Inspiration; nicht Willkür, mit Größe des Talentes gepaart, treibt zur Nachbildung, sondern hier waltet ein ruhiges, einmüthiges Wirken, erfüllt vom Geiste des unvergleichlichen Schöpfers dieser idealen Richtung.

In Polyklet, dem Hauptrepräsentanten der Schule von Sikyon, findet das Ideal einer vollkommenen Menschengestalt seine Durchbildung. Athleten, jugendliche Helden in Erzguß, Ringer in plastischen Stellungen sind deßhalb bevorzugt, ebenso wie Porträtstatuen; ideale Götterbilder liegen ihm fern. Materieller noch ist das Ziel des Myron in seinen vielgepriesenen Thierbildern[1] und den gymnastischen Figuren, in denen das Momentane, Gespannte, die höchste Anwendung der Kraft schon die Grenze der Kunst bezeichnet.

Eine neue Schule erhebt sich später zu Athen unter Praxiteles und Skopas, in denen eine weichlicher empfindende Zeit ihre Ideale bildet; jene werden deßhalb mit Vorliebe dem Kreise der sinnlichen Bacchusmythe entnommen oder der der Aphrodite, der Demeter und des Eros[2]. Die Fülle sinnlichen Reizes tritt nun an die Stelle der Erhabenheit und Würde, des Ethos und Pathos, womit die ältere Schule von Athen ihre Götter gebildet hatte. Die Vorstellung der Aphrodite als Gründerin und Erhalterin der Familie in der ethischen Fassung früherer Zeiten sinkt jetzt zu der Nachbildung von Modellen herab, wozu das in Griechenland überhandnehmende Hetärenthum nicht wenig beitrug. Der Sinn für ergreifende Darstellung offenbart sich in der Gruppe der Niobe, verklärt durch weise Mäßigung in der Aeußerung des Schmerzes[3].

---

[1] Plin. XXXIV, 19, 3: ‚corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse videtur;' ed. Sillig, 1851. Propert. II, 31, 7.

[2] Plin. XXXVI, 4, 5; 7. Paus. I, 43, 6; VI, 25, 2.

[3] Müller S. 120: ‚Die edlen und großartigen Formen der Gesichter, in denen die Familienverwandtschaft sich ausspricht, erscheinen nirgends durch körperlichen Schmerz und Furcht vor der drohenden Gefahr verzogen.' Plin. XXXVI, 4, 8: ‚Par haesitatio

Den schlimmsten Auswuchs des Naiven und Weichlichen, dessen Keime schon in der Weise des Praxiteles liegen, ergeben in dieser Zeit der Ausbildung des sinnlich Reizvollen die Hermaphroditen, wie sie in der Mischung des männlich und weiblich charakteristischen Elementes in der Bacchusmythe vorgebildet sind. Spielende Kinder und flötende Satyrknaben bringen das Naive zu reinerer und ansprechenderer Erscheinung. Neben Skopas und Praxiteles erscheinen in der neueren Schule von Athen Timotheos, Leochares, Bryaxis, die beiden letzteren als Bildner von Porträtstatuen bekannt.

In Lysippos findet die Schule des Polyklet ihre Fortbildung, zumal in der Durchbildung des Individuellen[1], im Porträt bedeutender Männer, so in dem des Alexander, welches, nach Plutarch, in wunderbarer Mischung das Weiche mit dem Kühnen und Starken vereinigte. In den Statuen des Herakles dagegen wird das geistige Moment von der Ueppigkeit physischer Kraft völlig zurückgedrängt.

Wir besitzen in unseren Museen wenig griechische Originale, zumeist nur Copien berühmter Werke aus der römischen Schule, und wenn wir jetzt, nachdem die Bildwerke älterer Zeit in ihrer Größe und anspruchslosen Schönheit volle Würdigung gefunden haben, Winckelmanns enthusiastische Beschreibung des Apollo von Belvedere prüfen[2], kann solche begeisterte Sprache nicht mehr wie einst zum Herzen dringen. Das Moderne, Selbstbewußte, Theatralische dieser leicht und sicher in der Blüthe der Jugendschönheit dahinschreitenden Gestalt, aus deren kühner Haltung auch das stolze Vermögen des Künstlers über die Formgebung spricht, kann uns nicht entgehen; denn hier, wie in der Diana von Versailles, in der Ariadne des Vatican und dem barberinischen Faun, sehen wir eine geistreiche Verschwendung der Schätze griechischer Formkenntniß auf Kosten des tieferen Gehaltes. Eine meisterhafte Beherrschung der anatomischen Gesetze offenbart der Herkulestorso des Vatican, ein Werk des Apollonios von Athen[3], einst hochbewundert von Michelangelo, und in der That: das wunderbare Leben zeigt sich in diesen verstümmelten Formen mit doppelter Kraft und offenbart eine Technik, welche den feinsten Impulsen künstlerischen Fühlens, plastischer Vorstellung gewachsen ist. In die Zeit des letzten Jahrhunderts der römischen Republik gehört ferner die mediceische Venus[4], deren zierliche Formen der Unschuld und Größe der Bildungen früher Ideale

---

est in templo Apollinis Sosiani, Nioben cum liberis morientem Scopas an Praxiteles fecerit.‘ Die Epigramme stimmen für Praxiteles. Die Gruppe in Florenz enthält Figuren, die nicht dazu passen.

[1] Plin. XXXIV, 19, 6: ‚Propriae huius (Lysippi) videntur esse argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus.‘ Quintil. XII, 10.

[2] Werke IV, S. 259. [3] Apollonios, Nestors Sohn.

[4] Kleomenes von Athen, Sohn des Apollodoros, ist der Verfertiger. Die Statue wurde aus elf Stücken zusammengesetzt. Die Ohren trugen Schmuck, die Haare waren vergoldet. Vgl. Müller a. a. O. S. 167, 3.

fern stehen, und der borghesische Fechter, ein Werk des Agasias von Ephesus, in dem das Momentane der Action des auf's Aeußerste gespannten Organismus zu sehr betont ist, als daß wir den ungestörten Genuß eines vollkommenen Kunstwerkes empfinden könnten. Der farnesische Herkules in Neapel, einem Original des Lysippos nachgebildet, zeigt in überquellender Fülle der Muskelkraft einen Mangel an geistiger Bedeutung: hier ist nur noch die rohe, fessellose Naturkraft übrig.

Die vielen und schönen Porträts dieser Zeit suchen eine treue Wiedergabe individuellen Lebens in edler Auffassung[1]; von der Hoheit der Erscheinung dürfte die Statue des Sophokles die beste Kunde geben, während, vielleicht durch Lysippos eingeführt, andere Statuen einen Mangel idealer Auffassung erkennen lassen, so die des Aristoteles im Palazzo Spada in Rom, des Aeschines in Neapel und der Komödiendichter Posidippos und Menander im Vatican. Die Hauptfähigkeit des letzten Jahrhunderts der römischen Republik liegt überhaupt mehr in guter Nachbildung griechischer Originale, als in idealer Production. Die Statuen und Büsten der römischen Kaiser bilden eine reiche Quelle der Kunstgeschichte jener Zeit und geben oft die charakteristischen Züge in unübertrefflicher Vollendung wieder. Wir sehen die Imperatoren in der einfachen Individualität und im Costüm des Lebens, in der Friedenstracht der Toga, oder in priesterlicher Kleidung, oder in der Rüstung, die Armee anredend; wir sehen sie zu Pferde und auf Triumphwagen. In vergöttlichtem Charakter, als Heroen, unbekleidet, mit einer Lanze in der Hand, oder sitzend, die Hüften verhüllt, an Jupiter erinnernd, erscheinen sie oft in geistreicher Auffassung und tadelloser Durchbildung. Auch die Kaiserinnen, Städte und Provinzen, oft mit Denkmälern der Herrscher vereinigt, geben ein treues Bild des Charakters der Zeit. Durch Hadrian erhielt die Kunst einen idealeren Zug, Griechenland und Kleinasien belebten sich noch einmal, und in der plastischen Durchbildung des Antinoos[2] erscheint eine Mannigfaltigkeit der Auffassung dieses der Zeit eigenthümlichen Ideals, die an die besten griechischen Statuen erinnert. In seiner Villa zu Tibur vereinigt der Kaiser ein Abbild der Kunstrichtungen des von ihm beherrschten Weltreiches. Unvergleichlichen Reichthum an Kunstfertigkeit erschließen die Gemmen der

---

[1] Zu den besten Porträtstatuen gehören die Matrone und Jungfrau aus Herculanum, in Dresden, von Hirt für Caligula's Mutter und Schwester gehalten.

[2] Antinoos aus Claudiopolis in Bithynien ertrinkt im Nil oder fällt als Opfer des Aberglaubens (geb. 130 n. Chr.). Die Griechen apotheosirten ihn, um sich dem Hadrian gefällig zu erweisen (Paus. VIII, 9); er wurde als Dionysos und Heros verehrt. Vgl. Winckelmann VI, 1 über den ägypt. Antinoos. Clem. Alex. Cohortatio ad gentes, ed. Potter, Oxon. 1715, p. 43: ‚Novum item alium in Egypto atque in ipsa pene Graecia ad Deorum turbam cum eximia religione aggregavit Romanorum rex, Antinoum, qui pulcherrimos inter numerandus erat, quem ipse, quomodo Ganymedem antea Jupiter, consecravit.'

Kaiserzeit. Bekannt ist Dioskorides, welcher das Haupt des Augustus in Stein schnitt, mit dem der Kaiser siegelte. Die Cameen, in welchen die Apotheose der Julier und Claudier erscheint, sind ein Beweis, daß man in dieser Zeit immer noch ausdrucksvoll und sorgfältig zu bilden verstand.

Die Vorliebe für Gruppenbildung in plastischen Werken ist ein besonderes Merkmal der Zeit und hängt mit dem Interesse an dramatisch wirksamen Darstellungen zusammen, welches dem ruhigen, epischen Vortrag der Giebelfelder in ihrer durchsichtigen Compositionsweise abhold ist. Die Grenzen der Plastik und Malerei werden verschoben, und das Abgeschlossene, Maßvolle des alten Kunstwerkes geht in leidenschaftliche Bewegung über. Von der Marsyasgruppe ist uns in Florenz die Figur des Schleifers erhalten, in Berlin die Gestalt des am Baume hängenden Opfers selbst. Die ergreifende Naturwahrheit ist hier dem Zwecke des ächten Kunstwerkes, Geist und Gemüth wohlthätig zu berühren, feindlich; denn das menschliche Elend tritt uns unversöhnt entgegen: die höhere Weihe des Kunstwerkes fehlt. Derselbe Mangel findet sich in der Gruppe des farnesischen Stieres im Museum zu Neapel [1], wo außerdem die unruhige Composition eines geistigen Mittelpunktes entbehrt, das Interesse zu concentriren. Das beste dieser Gruppenbilder ist der Laokoon, das Werk der rhodischen Bildhauer Agesander, Polydoros und Athenodoros [2]; aber das Streben nach ergreifender Wirkung, die belehrende Fülle des anatomischen Details beeinträchtigen den geistigen Ausdruck, der immer durch die Fülle der sinnlichen Erscheinung leidet. Die erhabene und ruhige Würde der Gebilde des Phidias und selbst noch des Skopas und Praxiteles gewähren einen reineren und volleren Genuß, als es die Erschöpfung sinnlicher Mittel in der Darstellung des Schmerzes vermochte. Ergreifender, weil reiner und idealer, ist das höchste geistige und körperliche Leiden in der diesem Werke verwandten Gruppe der Niobiden geschildert: hier wird die Thätigkeit der

---

[1] Plin. XXXVI, 4, 10: ‚Zethus et Amphion ac Dirce et taurus, vinculumque, ex eodem lapide, Rhodo advecta opera Apollonii et Taurisci.‘ Schon in Caracalla's Zeit ergänzt. Vgl. Winckelmann, Werke VI, 1 S. 128 ff.

[2] Plin. XXXVI, 4, 11: ‚Laocoon qui est in Titi Imp. domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii.‘ 1506 bei den Bädern des Titus gefunden. Vgl. Müller a. a. O. S. 160: ‚Deutlich auf glänzenden Effect und Darlegung der Meisterhaftigkeit berechnet, und, verglichen mit den Werken früherer Zeiten, von einem gewissen theatralischen Charakter.‘ Brunn, Geschichte der griechischen Künstler, I, S. 476; Schnaase, Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, II, S. 267. Lachmann übersetzt ‚de consilii sententia‘, nach Entscheid des Rathes, besser: nach allseitiger Ueberlegung der zu dem einen Werk vereinigten Künstler. Schnaase a. a. O. S. 271 findet mit Recht in dem geistigen Erheben des Laokoon über die Aeußerungen des Schmerzes ‚schon mehr die stoisch herbe Bewältigung, wie sie in der römischen Zeit sich ausbildete‘.

Phantasie nicht erdrückt, sondern gehoben, denn das ächte Kunstwerk soll diese anregen und veredeln und bedarf deßhalb vor allem des ethischen Gehaltes, einer erhabenen Anschauung, während die rohe Wirklichkeit, die aus jedem angespannten Muskel des Körpers spricht, um so eher geistige Ermüdung des Beschauers hervorrufen muß, je stärker die Mittel sind, deren sie für den plastischen Ausdruck bedurfte. Das Ethos muß mit dem Pathos sich vereinigen.

Die Schule von Pergamum scheint gleichzeitig mit der von Rhodos geblüht zu haben, und von Plinius haben wir die Namen einiger Künstler erhalten, welche die Schlachten des Attalos und Eumenes gegen die Gallier plastisch darstellten [1]. Diesem Kreise gehören wahrscheinlich die Ueberreste an, welche als der sterbende Gallier und als der Gallier und seine Gefährtin bekannt sind. Auf Kosten idealer Schönheit der Körperbildung ist hier ein charakteristisch ergreifendes Moment aus dem Culturleben barbarischer Völker überliefert. Zu diesen Ueberresten aus der pergamenischen Schule sind in neuerer Zeit noch einige Figuren hinzugekommen, die aus dem Weihgeschenk des Königs Attalos auf der Akropolis zu Athen stammen.

Durch die Berührung mit dem Orient war der Geschmack an theurem und fremdartigem Material gewachsen: seltener, buntfarbiger Marmor, Porphyr, Agat, Jaspis u. a. wurden aus Asien und Afrika eingeführt, und die Anforderungen, die das oft sehr harte Material an den Künstler stellte, ließen alle freie Kunstübung vor dem Stofflichen zurücktreten. Das Handwerk des Glättens tritt nun in den Vordergrund [2], dazu das Interesse an massenhafter und schwerfälliger Vergoldung, während der Sinn für feine Proportionen, für das Einfache und Stilvolle dahinschwindet. Die Statuen werden nun aus mehreren Marmorarten zusammengesetzt, viele mit edlen Metallen überzogen oder ganz aus Silber und Gold hergestellt. Bekannt ist die Liebhaberei der Römer für die Wachsbilder der Ahnen, welche im Atrium des Hauses aufbewahrt wurden [3]. An Stelle dieser alten Ahnenbilder, welche bestimmt waren, die Erinnerung an die Thaten der Vorfahren festzuhalten, und bei

---

[1] Phromachos hatte zuerst in Pergamum Ruhm erworben, der erste unter den Erzbildnern, welche diese Siege über die Kelten durch Gruppen von Erzstatuen verherrlichten. Von seinem Asklepios Polyb. XXXII, 25. Von den Keltenschlachten Plin. XXXIV, 19; Paus. I, 25, 2; Plut. Anton. 60. Gleichzeitig scheint in Ephesos eine Schule geblüht und ähnliche Werke hervorgebracht zu haben. Vgl. Müller S. 162. Bekannt sind die drei Agasias von Ephesos. Der borghesische Fechter ist ein Krieger, der mit Schild und Lanze einen Reiter abwehrt, und einer größeren Schlachtengruppe entnommen.

[2] Seneca ep. 88: Luxuriae ministri. Plin. XXXV, 2.

[3] Plin. XXXV, 2: ‚Imaginum quidem pictura qua maxume similis in aevom propagabantur figurae, in totum exolevit. Aerei ponuntur clypei, argenteae facies surdo figurarum discrimine, statuarum capita permutantur vulgatis iam pridem salibus etiam carminum. Adeo materiam conspici malunt omnes quam se nosci.‘

Leichenbegängnissen mitgeführt wurden, traten jetzt, wie Plinius beklagt, Bilder aus edlen Metallen, in denen man nur noch das kostbare Material bewundern konnte, während die Aehnlichkeit Nebensache war.

Mit dem Eindringen der verschiedenen asiatischen und afrikanischen Culte in das römische Reich wächst die Zahl der Götterbilder in's Unendliche, und die abenteuerlichen und bizarren Formen derselben zerstören die Idee des Kunstwerkes. Die Bilder der Diana von Ephesus, die Pantheen und Aeonengestalten, die Darstellungen des Mithras, der syrischen Göttin, des Baal, der ägyptischen Götter Osiris, Isis und Serapis treten jetzt massenhaft auf, während die einheimischen zu Dämonen sich gestalten. Infolge der fremden Culte erwacht auch das Bedürfniß nach Sarkophagen, bei denen hinwiederum der plastische Schmuck einen eigenen Kunstzweig hervorruft; aber die Verschmelzung der plastischen und dramatischen Bildungsgesetze mußte bald die Principien des Reliefstils völlig umstoßen. Die besten Arbeiten dieser Zeit, wie die am Titusbogen in Rom, sind deßhalb nur von bedingtem Werthe; alle große und auf dem Gesetz innerer Einheit beruhende Wirkung der Bauformen mußte durch die Ueberladung mit Figuren schließlich untergehen. In den Zeiten des Verfalls pflegen die Gegensätze unvermittelt sich herauszubilden, so das Kolossale neben dem Kleinlichen: Aegypten bot seine Monolithen dar, riesenhafte Statuen wurden durch Sever in Rom aufgestellt, für seine Thermen ließ Diocletian die mächtigen Säulen aus dem Orient holen, und Gallienus faßte den Plan, sich als Sonnengott in einer Statue von 200 Fuß Höhe verewigen zu lassen. Die Kolossalbilder waren naturgemäß denen der älteren Zeit nicht mehr ebenbürtig, da die Herrschaft über die Form schon im Kleinen sich allmählich verlor und diese, in das Riesenhafte übertrieben, naturgemäß hohl und leer erscheinen mußte.

Die griechische Malerei hatte in Polygnot, dem Thasier, ihren ersten großen Meister besessen, der eine edle und scharfe Charakteristik mit guter Zeichnung zu verbinden verstand. Er war Meister der historischen Malerei, wohlerfahren in den alten Mythen, von ernstem Charakter, und seine Werke waren in jenem religiösen Geiste geschaffen, der die Schule des Phidias auszeichnete; neben großen Tafelbildern malte er für den delphischen Tempel und für öffentliche Gebäude, und Aristoteles nennt ihn den Maler edler Charaktere[1]. Dionysios von Athen, ein Zeitgenosse, suchte ihn in großen historischen Compositionen nachzuahmen, vermochte aber nicht, ihn in der Charakterdarstellung des Erhabenen und Großen zu erreichen[2], und Aristoteles meint, daß er das Durchschnittsmaß der Charaktere nicht übertroffen habe. Apollodoros von

---

[1] Poet. 6, 15: ‚ἠθογράφος, ἠθικός‘, ebenso 2, 2. Berühmt die Schlacht bei Marathon und die Eroberung von Troja. Plin. XXXV, 9, 35; Lucian Imagg. 7; Paus. X, 25—31; Plut. Timol. 36.

[2] Bei Plinius ‚ἀνθρωπογράφος‘, lib. XXXV, 10, 37: ‚Dionysius nihil aliud quam homines fecit, ob id anthropographos cognominatus.‘ Quintil. XII, 10.

Athen bildete die plastische Erscheinung, das Verhältniß von Licht und Schatten, die Rundung der Körperformen weiter aus, sich anlehnend an die Bühnenmalerei des Agatharchos; aber die sogenannte Skiagraphie, welche Plato mehrfach erwähnt [1], scheint doch mehr eine decorative, auf Täuschung gerichtete Kunstweise gebildet zu haben. In Zeuxis beginnt eine neue Epoche der Malerei, des äußeren Glanzes, des sinnlich Reizvollen, in der der frühere sittliche Ernst und Gehalt sich verflüchtigt. Von ihm sagt Aristoteles [2]: ‚die Malerei des Zeuxis ist ohne Charakterdarstellung', das heißt: die Illusion der Malerei scheint damals das Höchste gewesen zu sein; das Ethos, die Seele des Kunstwerkes ist verloren. Parrhasios war üppig und schwelgerisch, reich an Phantasie und galt als Gesetzgeber der Kunst; nach Plinius war seine Zeichnung vollendet, doch wurde er von Timanthes in einem Wettkampfe überwunden. Neben der ionischen und attischen Schule trat die von Sikyon durch ernstes Streben hervor. Ergreifende Scenen und Schilderungen des Seelenlebens malte Aristeides von Theben, Euphranor Göttergestalten, Pausias Thierbilder in kunstvoller Verkürzung des Leibes, auch übte er zuerst die Deckenmalerei. Melanthios und Nikias vertraten die historische Richtung; Apelles überragte sie durch die Fülle seiner Gaben, denn er malte nicht nur historische Motive, sondern auch die zahlreichen Bilder Alexanders und seiner Feldherren [3], mythologische Scenen und Landschaften. Protogenes ahmte mit größtem Fleiße die Natur nach [4]. Wir haben vielleicht in den Malereien der Vasen, zumal in denen von Volci und Nola, attische Muster vor uns [5] und dürfen von diesen, oft zierlichen und anmuthigen Gebilden auf die Vollkommenheit der Zeichnung, die Leichtigkeit und feine Durchbildung der griechischen Malerei jener Zeit schließen, obgleich dieß nur handwerksmäßige Nachbildungen sind. Zur Zeit des Sulla und Pompejus waren ausgezeichnete Künstler, Schüler der letzten großen Meister, nach Rom gekommen. Plinius nennt den Pasiteles [6], als Bildhauer und Erzgießer zugleich hervorragend, den Arkesilaos, Decius, dem

---

[1] Im Staat, Parmenides, Phädon, Theätet. Aristot. Rhet. III, c. 12.

[2] Poet. 6, 15.

[3] Plin. XXXV. Berühmt war der vorgestreckte Arm mit dem Blitz des Jupiter.

[4] Cic. Verr. IV, 60. Plin. XXXV, 36, 20.

[5] Müller a. a. O. S. 147.

[6] Plin. XXXVI, 4, 10. 12. Stephanos, der Schüler des Pasiteles; Tlepolemos, Wachsbildner; Hieron, Maler; Menelaos, Bildhauer; Decius, Erzgießer; Diogenes von Athen, Bildhauer. Plin. XXXVI, 5, 4: ‚Admiratur et Pasiteles qui et quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe. Natus hic in Graeca Italiae ora et civitate Romana dotatus cum iis oppidis Jovem fecit eboreum in Metelli aede qua campus petitur. Arcesilaum quoque magnificat Varro, cuius se marmoream habuisse leaenam aligerosque ludentis cum ea Cupidines, omnes ex uno lapide. Invenio et Canachum laudatum inter statuarios . . . . Sunt et in parvolis marmoreis factam consecuti Myrmecides, cuius quadrigam cum agitatore aperuit alis musca, et Callicrates, cuius formicarum pedes atque alia membra pervidere non est.'

Chares nachstrebend u. a., welche sich an griechische Vorbilder anlehnten; von dieser römischen Schule gingen zwar keine großartigen Kunstwerke mehr aus, aber der lebendige Zusammenhang mit dem Vaterlande der Kunst, die großen Traditionen lebten noch fort. Unter Cäsar scheint in Rom eine Nachblüthe der Malerei entstanden zu sein; ältere Werke kamen wieder in Achtung, so die berühmten Bilder des Timomachos: ‚der zürnende Ajas und Medea vor dem Kindermorde, schwankend in Liebe und Haß', welche Cäsar von den Kyzikenern für eine hohe Summe kaufte und dem Tempel der Venus Genitrix weihte; aber der praktische Sinn der Römer ist hauptsächlich dem Porträt zugewendet, in dem auch Frauen mit Auszeichnung thätig sind: so werden die auf Elfenbein gemalten Bilder der Lala von Kyzikos hoch geschätzt und theuer bezahlt. In der Kaiserzeit ist die Staffeleimalerei, die allein als wahre Kunst galt, vernachlässigt und die Wandmalerei bevorzugt [1].

Wir besitzen von Plinius eine Reihe von Notizen über die Malerei dieser Zeit, welche den Rückgang derselben bestätigen. Neben der Richtung zum niederen Genre, zum Kleinlichen, zur Caricatur und zur Decoration findet sich die Neigung zum Kolossalen [2]. So läßt sich Nero auf einer Riesenleinwand von 120 Fuß Höhe malen, ‚eine bis dahin unerhörte Sache'. An öffentlichen Orten werden mit Vorliebe die Bilder von Gladiatoren angebracht. Von Piräicus erzählt Plinius, daß er sein bedeutendes Talent erniedrigte, indem er Barbierstuben, Werkstätten, Stillleben, Esel und Lebensmittel darstellte, was ihm den Beinamen des Rhyparographen oder Schmutzmalers eintrug [3]. Da diese Malereien höchst reizvoll ausfielen, wurden sie theuer bezahlt, indeß waren sie bei aller Feinheit der Ausführung schwerlich den neueren Werken gleichzustellen, welche die holländische Malerschule durch ächten Humor, jenen Zug gemüthlicher Freude am Dasein und häuslicher Behaglichkeit auszustatten wußte, der nur den germanischen Völkern eigen ist.

Antiphilos aus Aegypten, ein vielseitiger Künstler, malte neben großen historischen und mythologischen Compositionen ebenfalls Genrebilder voll derber Komik, und von seiner Caricatur eines gewissen Gryllus wurde diesem Genre der Name Gryllen beigelegt. Theon von Samos strebte nach der höchsten

---

[1] ‚Sed nulla gloria artificum est nisi qui tabulas pinxere.' Plin. XXXV, 10, 37.

[2] Plin. XXXV, 7, 33: ‚Et nostrae aetatis insaniam in pictura non omittam. Nero princeps iusserat colosseum se pingi CXX pedum in linteo, incognitum ad hoc tempus. Ea pictura cum peracta esset in Maianis hortis, accensa fulmine cum optuma hortorum parte conflagravit. Libertus eius cum daret Antii munus gladiatorum, publicas porticus occupavit pictura, ut constat, gladiatorum ministrorumque omnium veris imaginibus redditis.'

[3] Plin. XXXV, 10, 37: ‚Piraeicus arte paucis postferendus, proposito nescio an destruxerit se, quoniam humilia quidem secutus humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. Parva et Callicles fecit, item Calates comicis tabellis utraque Antiphilus.' Hadrian war Rhyparograph, nach Dio C. LXIX, 4.

Illusion plastischer Erscheinung, verfiel aber in Künstelei und handwerksmäßige Technik. Auch Kallikles und Kalates huldigten dem Genre, der letztere malte besonders komische Scenen. Ktesilochus schlägt eine unwürdige Bahn ein, indem er den Jupiter, den Bacchus gebärend, unter der Hülfe der Göttinnen stöhnend darstellt[1]. Wie einst Savonarola die Maler seiner Zeit in Florenz anklagte, daß sie den heiligen idealen Typen die Porträts bekannter Frauen an den Wänden der Kirchen unterstellten, so erzählt Plinius tadelnd von Arellius, er habe die Bilder der Göttinnen nur gemalt, um gewisse Frauen in ihnen zu verherrlichen[2]. Die Ausübung der Malerei galt in den Zeiten der Republik noch als wenig ehrenvoll, und es war gewiß eine Ausnahme, als ein edler Römer aus dem Geschlecht der Fabier, der den Tempel der Salus ausgemalt hatte, den Namen Pictor erhielt[3]. Auch der Dichter Pacuvius huldigte der Malerei und malte auf dem Forum boarium im Tempel des Herkules. Nach Pacuvius bis zu den späteren Kaisern scheinen zumeist Sklaven sich mit dem Copiren der besseren Werke beschäftigt zu haben[4]. Plinius nennt aus dem Ritterstande nur noch den Turpilius, dessen schöne Werke zu seiner Zeit noch in Verona zu sehen waren; er malte mit der linken Hand, was bis dahin von keinem erzählt wurde. Titidius Labeo, Proconsul, rühmte sich kleiner Tafelbilder, aber man spottete darüber. Der stumme Pedius wurde durch seinen Verwandten Messala der Malerei zugeführt und machte darin große Fortschritte; auch der Kaiser Augustus hatte diesen Schritt gebilligt. Die Schätzung der Malerei wuchs in Rom, als Valerius Messala und L. Scipio Bilder ihrer Kriegsthaten auf dem Capitol aufstellen ließen[5]. Die späteren Kaiser haben sich selbst in den Künsten versucht, so war Nero Toreut und Maler, Hadrian Architekt und so eifersüchtig auf seine Kunst, daß er den Apollodor tödten ließ. In der Zeit des Niederganges der Malerei gibt es auch Künstler von ernsterer Richtung, so den Maler Amulius, den Nero so stark beschäftigte, daß Plinius das goldene Haus sein Gefängniß nennt. Er malte nur wenige Stunden des Tages, aber immer in der Toga; seine wundervolle Minerva war so dargestellt, daß sie den Beschauer auf jedem Punkte anzublicken schien. In Ansehen waren auch Cornelius Pinus

[1] Plin. XXXVI, 11, 40.

[2] Plin. XXXV, 10, 37: ‚Fuit et Arellius Romae celeber paulo ante divom Augustum ni flagitio insigni conripuisset artem, semper alicuius feminae amore flagrans et ob id deas pingens, sed dilectarum imagine.‘

[3] Liv. X, 1. Plin. XXXV, 7.

[4] Plin. XXXV, 7: ‚Postea non est spectata (haec ars) honestis manibus.‘ Der Maler Theodotos um 530 ist ein Grieche.

[5] Plin. XXXV, 4, 9: ‚Super omnis divos Augustus in foro suo celeberrima in parte posuit tabulas duas, quae Belli faciem pictam habent et Triumphum; idem Castores ac Victoriam posuit et quas dicemus sub artificum mentione in templo Caesaris patris. Idem in curia quoque quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti.‘

und Attius Priscus, welche den Tempel des Honos und der Virtus ausgemalt hatten, der letztere sich anlehnend an die Weise der Alten. Im Zeitalter des Augustus widmete sich Ludius der Wandmalerei[1] und zwar hauptsächlich im Dienste des Luxus als Verzierung der Häuser. Die Skenographie war ja schon älteren Ursprungs und scheint von ihm nur für das rein decorative Fach in leichter Manier ausgebildet worden zu sein. Plinius berichtet: ‚Er führte zuerst die anmuthige Wandmalerei ein und malte Landhäuser und Säulengänge, Gartenanlagen, Wälder, Haine, Hügel, Kanäle, Flüsse, Gestade, was immer man von ihm wünschte, dabei verschiedenartige Spaziergänger, Schifffahrer und Fußgänger, Reiter oder Fahrende, welche diese Landhäuser besuchten; es gab darin noch Fischer, Jäger, Vogelsteller und Winzer. Unter seinen Bildern gibt es Landhäuser mit sumpfiger Umgebung, in der man Lastträger sieht, welche Frauen auf ihren Schultern tragen und unter der Last schwanken, und andere derartige komische und witzige Scenen. Derselbe Künstler war auch der erste, der Seestädte malte von heiterem Ansehen und unter klarem Himmel und dabei mit geringen Kosten. Aber die wahre Kunst besteht in der Tafelmalerei, wie sie in alten Zeiten gepflegt und geehrt wurde, und zwar verständigerweise, denn man bemalte doch nicht Wände und Häuser, die auf einem Fleck bleiben müssen und bei einer Feuersbrunst zu Grunde gehen.‘ Nach Vitruv gab es indeß schon folgende Arten der Wandmalerei: als früheste und einfachste Zierde der Hauptgemächer die Imitation des Getäfels von Marmor und architektonischer Gliederung, dann perspectivische Ansichten von Architekturen nach Art der alten Skenographie, Bühnendarstellungen, landschaftliche Compositionen, endlich historische und mythologische Bilder[2].

Die uns erhaltenen Denkmäler tragen zumeist diesen Charakter der decorativen Kunst an sich, welche mit ziemlich gleichem Werth von der Zeit des Augustus bis zu der der Antonine sich erstrecken. Was die Formen der antiken Malerei betrifft, so ist die Erfindungsgabe, Leichtigkeit und Kühnheit der Ausführung hervorragend. Freilich sehen wir in den uns erhaltenen Monumenten nur den Schatten der großen Vergangenheit, von der uns bloße Namen überliefert sind. Polygnot, Zeuxis, Parrhasios, Apelles und die vielen von Plinius genannten Maler sind ihrem Stil nach für uns so gut wie unbekannt, und Burckhardt bemerkt mit Recht, daß es ‚mißlich ist, aus den vorhandenen pompejanischen und anderen Malereien Motive nach bestimmten

---

[1] Plin. XXXV, 10, 37: ‚Non fraudando et Ludio divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam villas et porticus ac topiaria opera, lucos, nemora, collis, piscinas, euripos, amnis, litora, qualia quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantis, aucupantis aut venantis aut etiam vindemiantis. Sunt in eius exemplaribus nobiles palustri accessu villae, succollatis sponsione mulieribus labantes trepidique feruntur, plurimae praeterea tales argutiae facetissimi salis.‘

[2] Vitruv. VII, 5.

alten Meistern herausrathen zu wollen'[1]. Daß die in Rom übliche Weise, gute ältere Werke durch Copien zu erhalten, die in der Kaiserzeit gewöhnlich war, viele Anklänge an große Muster überliefert hat, ist zweifellos, und die Handwerker, die in so kurzer Zeit Pompeji mit Malereien schmückten, hatten gewiß in ihren Skizzenbüchern manche berühmte Composition, die oft verlangt wurde; aber wie fern standen diese zum Zweck der oberflächlichen Reproduction angefertigten Copien von den Originalen und durch wie viel Hände waren sie gegangen! Pompeji war nur eine Landstadt und in der Zeit von 16 Jahren wurde sie hergestellt; kein Wunder, wenn die Ausführung nur eine andeutende geblieben ist.

Die in der vaticanischen Bibliothek enthaltene aldobrandinische Hochzeit reproducirt vielleicht eines der besseren Werke älterer Zeit. Die Bilder der Titusthermen sind jetzt leider fast ganz erloschen und leben nur in den Loggien des Vatican fort[2]; das Haus des Tiberius auf dem Palatin zeigt dagegen schöne und sorgfältige Decoration von prächtiger Farbenwirkung. In der in neuerer Zeit in Rom aufgefundenen Darstellung des Odysseus unter den Lästrigonen ist die Landschaft bedeutungsvoll und mehr in Harmonie mit der figürlichen Darstellung als in allen pompejanischen Werken. Zu den besten Leistungen gehört auch die in der kaiserlichen Villa in der römischen Campagna gefundene Malerei eines Zimmers, dessen Wände einen sich herumziehenden Garten mit Vögeln in guter und feiner Ausführung darstellen, so daß man sich mitten in die Natur versetzt glaubt.

Die Malereien in Pompeji zeigen meist auf der Mitte der Wände eine kleinere Composition in quadratischer Form, umrahmt und getragen von Arabesken[3]. Sowohl in den mittleren Bildern als in der Umgebung treten jene Architekturen, leichten Villen, zierlichen Bautheile auf, welche Plinius schildert: jede strengere Form löst sich spielend auf und gestaltet sich zu malerischen Verzweigungen. Das Moderne, Zopfige dieser Gebilde erinnert sogleich an die schönsten Erfindungen des Rococo: hier wie da eine Auflösung der Stilgesetze zum Malerischen hin. Die Bilder in der Mitte der Wand sind historische, mythologische und Genrebilder, häufig Scenen aus beliebten Komödien, Landschaften, Früchte, Geräthe, Stillleben, Gruppen. Die zierliche Form, das Spielende, Scherzhafte schließt natürlich jede ernstere Auffassung aus. Betont ist das Wesentliche in kühnen, oft nur andeutenden Strichen; am wenigsten befriedigt der Ausdruck der Köpfe, die meist der lebhaften Bewegung des Ganzen nicht entsprechen. Die landschaftlichen Compositionen bestehen nur in

---

[1] Der Cicerone, 5. Aufl., Leipzig 1884, I. Theil S. 193.

[2] Bartoli, Gli antichi sepolchri, Roma 1797; Le pitture ant. delle grotte di Roma e del sepolcro dei Nasoni, Roma 1706. Cassini, Pitture antiche, 1783. Agincourt pl. I—IV enthält antike Malereien, auch die aldobrandinische Hochzeit, die Bilder aus den Thermen Constantins, dem Grabe der Nasonen 2c.

[3] Zahlreiche Abbildungen bei Overbeck, Pompeji, Leipzig 1884.

einer Zusammenstellung verschiedener kleiner Architekturen, Mauern, Brücken, Teiche, Tempel, Denkmäler und Gartenhäuschen ohne Einheit, nur wenige geben poetische Gedanken, einen Anklang an eine wirkliche einheitliche Stimmung wieder, zuweilen treten Gestalten aus griechischen Mythen darin auf. Der Horizont ist sehr hoch, eigentliche Durchbildung der Linienführung fehlt. In den architektonischen Ansichten sind uns zweifellos viele der prächtigen Villen und Luxusbauten erhalten, die einst die Küste von Cumä bis Sorrent umgaben. Die größeren Bilder mythologischen Inhalts geben nur das Wesentliche in sehr freier und leichter, auf Verständlichkeit der Situation gerichteter Ausführung, viele enthalten sicher die Anklänge an große Vorbilder, manche sind sehr dürftig in Erfindung und Ausführung. Das Beste sind wohl die schwebenden Figuren auf schwarzem Grunde, jetzt im Museum zu Neapel; überhaupt sind die einzelnen stehenden Figuren und Gruppen auf einfarbigem Grunde und innerhalb der Architekturen und Gartenanlagen oft Typen rein griechischen Kunstgeistes und vielleicht den besten Vorbildern entnommen.

Das meiste der römischen Wandmalerei ist, wie es auch die rasche Technik verlangte, auf den frischen Kalk aufgetragen, und zwar auf sehr feinen und geglätteten Kalkgrund, einzelnes a secco. In Herculanum ist die Grundfarbe meistens in Fresco, die übrigen sind in Tempera. Die Farbentöne bleiben meist ungebrochen, die Scala ist nicht reich[1], aber die Wirkung des Ganzen doch eine heitere, prächtige und harmonische zu nennen. Malte man nicht auf frischen Kalk, so war Leim oder Gummi das Bindemittel, und die Farben wurden von der Palette mit dem Pinsel aufgetragen. In der römischen Kunst war es zumeist die aus der Bemalung der Tempel hervorgegangene Wandmalerei, die geübt wurde; aber auch Bilder auf Tafeln und Leinwand waren häufig. Man bemühte sich, die harmonischen Verhältnisse der Farben herauszufinden, die Einheit der Lichtwirkung festzuhalten und kannte die Wirkung der Lasurfarben, das heißt des feinen und dünnen Farbenüberzuges, welcher die Lebhaftigkeit der Töne steigern oder mildern und sie einheitlich stimmen sollte. Klima und Lebensanschauung führten von selbst zu einem heiteren, entschiedenen Colorit. Ein öfters angewandter Zweig der Malerei war auch die Enkaustik, welche von Polygnot, Nikanor, Archelaos u. a. neben

---

[1] Plin. l. XXXV, 5: ‚Tandem se ars ipsa distinxit et invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna vice sese excitante; postea deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen; quod inter haec et umbras esset appellarunt tonon, conmissuras vero colorum et transitus harmogen. Sunt autem colores austeri aut floridi; utrumque natura aut mixtura evenit. Floridi sunt quos dominus pingenti praestat, minium, Armenicum, cinnabaris, chrysocolla, Indicum purpurissum, ceteri austeri. Ex omnibus alii nascuntur, alii fiunt. Nascuntur Sinopis, rubrica, paraetonium, melinum, Eretria, auripigmentum; ceteri finguntur primumque quos in metallis diximus, praeterea e vilioribus ochra, cerussa usta, sandaraca, sandyx, Syricum, atramentum.‘

ihrer gewöhnlichen Kunstübung gepflegt wurde, der sich aber auch ausschließlich eine Anzahl von Künstlern gewidmet hatte [1]. Die einfachen Farben (colores austeri) genügten in ihren Mischungen und Combinationen bis auf Apelles hin, es waren Weiß, Roth, Gelb und Blau, daneben Schwarz; später kamen glänzende und theure Materialien auf (colores floridi).

Die musivische Malerei, das Mosaik, reicht in das hohe Alterthum hinauf. Man versteht darunter jene Art der Darstellung, die durch Zusammensetzen kleiner Würfel von hartem oder gehärtetem und gefärbtem Material, aus Stein oder Glaspasten, auf einem cementartigen Untergrunde ausgeführt wird. Durch Abschleifen und Abwaschen entsteht dann eine schöne, gleichmäßige, dem Einflusse des Lichtes und der Feuchtigkeit lange widerstehende Oberfläche in wechselnden, lebhaften Farbentönen. Die Aegypter kannten und übten es viel, ebenso die alten Perser. Die Bibel erzählt im Buche Esther (Kap. 1 V. 6), daß der Palast des Assuerus mit einem Fußboden von weißem und grünem Marmor, Darstellungen von wunderbarer Mannigfaltigkeit, geziert war [2], und man glaubt, daß diese Kunst von Persien nach Assyrien und von dort in die Städte Kleinasiens und Griechenlands gekommen sei. Plinius erwähnt den Sosus als den geschicktesten Künstler in der Ausführung der ‚lithostrata', der in Pergamum einen Fußboden in farbigen Compositionen bildete: ‚eine trinkende Taube, deren Schatten das Wasser verdunkelte, wurde sehr gelobt; andere Tauben saßen auf dem Rande des Brunnens' [3]. Dieses zierliche Motiv, die Schale mit den Tauben, ist uns im capitolinischen Museum erhalten, und die unzähligen Nachbildungen, die noch heute davon gefertigt werden, deuten auf die allgemeine Beliebtheit dieses der Natur abgelauschten kleinen Bildes. Das schönste Mosaik des Alterthums besitzen wir in der zu Pompeji gefundenen Alexanderschlacht, jetzt im Museum zu Neapel. Es ver-

---

[1] Plin. XXXV, 41: ‚Encausta pingendi duo fuisse genera antiquitus constat, cera et in ebore cestro i. e. verruculo, donec classes pingi coepere.' Man kannte drei Arten: 1. Das Einbrennen von Conturen in Elfenbeintafeln mit eisernem Griffel. 2. Die eigentliche Enkaustik, das Auftragen von farbigem Wachs auf Thon und Holz, wobei das Einbrennen der kalt und flüssig mit dem Pinsel aufgetragenen Farben durch ein darüber gehaltenes eisernes glühendes Stäbchen geschah (ῥαβδίον). 3. Das Bemalen der Schiffe mit heißem Wachs und Harz. Plin. XXXVI, 11, 39: ‚Ceris pingere ac picturam inurere quis primus excogitaverit, non constat. Quidem Aristidis inventum putant, postea consummatum a Praxitele, sed aliquanto vetustiores encausticae picturae exstitere ut Polygnoti et Nicanoris et Arcesilai Pariorum; Elasippus quoque Aaeginae picturae suae inscripsit „ἐνέκαεν", quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa.'

[2] ‚Lectuli quoque aurei et argentei, super pavimentum smaragdino et pario stratum lapide, dispositi erant: quod mira varietate pictura decorabat.'

[3] ‚οἶκος ἀσάρωτος'. Plin. XXXVI, 60. Das Mosaik aus der Villa Hadrians, in Neapel wiederholt gefunden. In Hierons großem Schiff war ein Fußboden aus Mosaik, darstellend den Mythos von Ilion, woran 300 Arbeiter ein Jahr arbeiteten.

Mosaik aus Pompeji: Die Alexanderschlacht. (Zu S. 17.)

ewigt einen der Siege Alexanders, vielleicht den bei Issos, und führt den bedeutsamsten Moment der Schlacht mit wenigen Mitteln in Wendungen, Stellungen und Geberden so packend dem Beschauer vor, daß wir erst hier die Kunst der antiken Malerei in ihrer Größe zu würdigen vermögen; wir besitzen in diesem Werke den Schlüssel zu den Bildern historischen Stils eines Polygnot und lernen den Umfang der Hülfsmittel jener alten Künstler in der malerischen Darstellung hier am besten kennen; sicher ist dieß Bild die Copie eines berühmten Originals [1]. Die übrigen Mosaiken Pompeji's, aus Steinen oder Glaspasten gefertigt, bieten eine große Fülle verschiedenartigster Farbenbehandlung bis zu den Theaterscenen des Dioscurides, jetzt im Museum zu Neapel.

Den Griechen schreibt man die Erfindung des gefärbten Glases zu, welches die Naturfarbe der Steine ersetzt. In Rom waren die Mosaiken in Gebrauch seit den Zeiten des Sulla; nachdem er den Marius besiegt, ließ er in dieser Art den Fußboden des Tempels der Fortuna in Präneste herstellen. Bis zu dieser Zeit war solche Technik nur zur Decoration der Fußböden angewandt worden, und ausschließlich in Tempeln und reichen Privathäusern; aber in den letzten Zeiten der Republik wurden die Mosaiken auch auf die Wände übertragen. Marcus Aemilius Scaurus scheint der erste gewesen zu sein, der in Rom Bildwerke in Glaspasten in dem berühmten Theater ausführen ließ, von dem Plinius eine Beschreibung gegeben hat. Der Geschmack an dieser Kunst [2] vermehrte sich unter den Kaisern, und die italienischen Museen besitzen außer den angeführten noch eine bedeutende Anzahl schöner Mosaiken aus den zwei ersten Jahrhunderten. Später verliert sich auch diese

[1] Abbildung bei Overbeck, Pompeji, Leipzig 1884, S. 613. Seit Göthe am 10. März 1832 an Jahn schrieb: ‚Mit- und Nachwelt werden nicht hinreichen, solches Wunder der Kunst richtig zu commentiren,' sind vielfache Erklärungen des berühmten Bildes gegeben worden. S. Gervinus, Kleine historische Schriften, VII, S. 435. 487. O. Müller in den ‚Göttinger gelehrten Anzeigen' 1854, S. 1181—1196. Welcker in den Kleinen Schriften, III, S. 460—475. Ueber Pompeji überhaupt: Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji, Berlin 1882. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig 1868. Sogliano, Le pitture murali Camp. scoperte negli anni 1867—1869. Fiorelli, Gli scavi di Pompeji dal 1868—1872, Napoli 1873. Nissen, Pompejanische Studien, Leipzig 1877. Mau, Pompej. Beiträge.

[2] Die Fußböden in Mosaik hießen bei den Griechen λιθόστρωτος, ein Wort, das von den Römern adoptirt wurde; die eigentlichen Mosaiken μουσεῖον, bei den Byzantinern ψηφίς, lat. opus musivum. Die Römer kannten drei Sorten von Mosaiken: 1. Opus tesselatum, das älteste; 2. opus vermiculatum; 3. opus sectile. Das erste war von kleinen Stücken harter Steine oder Marmor in geometrischen Figuren zusammengesetzt; das zweite erhielt seinen Namen von der Kleinheit der Fragmente von Marmor oder Glaspaste und der Verschiedenheit der Farben, es bildete die eigentliche Mosaikmalerei. Das opus sectile bestand aus Stücken von Marmor, in bestimmte Formen gesägt nach dem auszuführenden Ornament. Schöne Beispiele davon in der unteren Wandbekleidung der Sophienkirche zu Constantinopel. Ueber das Mosaik im Lateran vgl. Secchi, Il musaico Antoniniano, Roma 1843.

Kunst in das Rohe und Formlose, wie die Darstellungen der Thermen des Caracalla in Rom und andere Denkmäler der Kaiserzeit erkennen lassen.

Die lange Ruhe im römischen Reiche von Nerva an, glänzende Unternehmungen in den Provinzen, Prachtbauten im Orient, hatten eine neue, aber schnell vorübergehende Glanzzeit der Kunst, zumal unter Hadrian, herbeigeführt. Aber von der Zeit der Antonine an offenbart sich eine mächtig hervortretende Abnahme des schöpferischen Geistes der griechisch-römischen Kunst und Bildung. Die antike Welt hatte sich ausgelebt und ihren Bildungsgang vollendet. Das Gefühl des Unzureichenden, Mangelhaften befestigte sich mit erdrückender Gewalt in den Geistern, so daß auch ohne den Zutritt des Christenthums diese Welt kaum noch lange fortlebend zu denken ist. Mit der griechischen Cultur war der gährende Zustand religiöser Anschauung von den Römern übernommen worden, und neben dem rohesten Aberglauben trat systematischer Unglaube in den Kreisen der Gebildeten auf: Magie und Geisterbeschwörung, philosophische Abstraction nahmen die Stelle des einst so naiven Verhältnisses zu den Göttern ein. Die Bestandtheile der alten Staatsreligion bröckelten mehr und mehr ab, und als ein syrisches Priestergeschlecht den römischen Thron besteigt, dringen die fremden Götzen auflösend in das morsche Reich. Zu dem naturgemäßen Verfall der alten Götterwelt kam nun der Zwiespalt fremder Culte: rohe Fetische, Aërolithen, Amulette bilden die Schutzgötter des Lebens [1], dazu erzeugten die philosophischen Abstractionen der alexandrinischen Schule ein furchtbares Chaos. Erdrückt unter dem Gefühl, zahllosen unbekannten dämonischen Gewalten zu unterliegen, mußte die Menschheit der tiefsten geistigen Erniedrigung verfallen, vorbereitend die Wege des Heils und des höheren Lichtes. Die Sehnsucht nach der Unsterblichkeit trieb nun, anstatt sich unmittelbar dem Ewigen zu nahen, zu dem weiten Umwege der besonderen Einweihungen und Mysterien [2]. Der Grundgedanke dieses Strebens war wohl,

---

[1] Burckhardt, Die Zeit Constantins des Großen, Leipzig 1880, S. 151 ff. Treffliche Schilderungen bei Clemens Alexandrinus im ‚Paedagogos‘ und ‚Cohortatio ad gentes‘, sowie ‚Stromata‘.

[2] Diese Mysterien waren theilweise blutiger und grausamer Natur und forderten häufig das Opfer des Lebens, so die Weihen des Mithras, die Taurobolien, der Demeter und des Athys. Der wichtigste Dienst ist der des Mithras mit Verheißung von Erlösung und Unsterblichkeit. Cfr. Arnob. adv. g. l. I. Die Weihen des Dionysos, der Demeter wurden selbst von den Kaisern geübt und dauerten bis in das Zeitalter des Theodosius fort. Cfr. Zosim. IV. 3. Wichtiger waren in der Kaiserzeit die über das Reich verbreiteten Mysterien der fremden Götter. Cfr. Lact. Firmicus, de errore prof. relig. Die Darstellungen des Mithras sind bis auf wenige von geringem Kunstwerth und kaum älter als die Antonine: sie enthalten nicht mehr die Begriffe des ächten persischen Dienstes der Magier, in dem sich das Bedürfniß nach Reinigung und Erlösung am deutlichsten ausspricht. Cfr. Tertull. de praescript. Socrates, Hist. eccl. III, 2; V, 16. Sozom. V, 7. Rufin. II, 22. Eine Verwandtschaft des Mithras mit Apoll lag nahe.

begraben unter düsteren Vorstellungen des Aberglaubens, der, daß die himmlische Liebe sich herablassen muß zur Menschenseele, sie an sich ziehen und läutern, wie es die Mythe des Eros und der Psyche ausspricht, die wir so häufig an den Sarkophagen aus der Zeit der Antonine dargestellt finden. Es ist ein demüthigendes Zeugniß für die Hülflosigkeit alles menschlichen Strebens, daß die Philosophie sich nicht über den Aberglauben der Zeit zu erheben vermochte. Das System des Neoplatonismus zeigt keinen Fortschritt zum Monotheismus hin, vielmehr wurde die Götterwelt als Hülle physischer, religiöser und ethischer Wahrheiten umgedeutet. Die Welt wird durch Untergötter, demiurgische Mittelwesen, beherrscht, die Seele ist Emanation des höchsten Wesens, wandert durch die Thierwelt und wird höchstens in die Sterne versetzt: die ewige Seligkeit, der Genuß des höchsten Gottes von Angesicht zu Angesicht, bleibt ausgeschlossen.

Es war keine geringe Demüthigung der griechisch-römischen Cultur, als an Stelle der durch die Pflege des Schönen und eine lange Kunstübung idealisirten Götter die formlosen asiatischen Fetische, die Symbole des ausschweifendsten Naturdienstes und Dämonencultes in die Tempel einzogen, und die Zahl derselben war beständig im Wachsen, wie der vielgestaltige Aberglaube, dem sie entsprossen waren. Diese geistigen Strömungen, die die Gesellschaft durchzogen, die Auflösung der mit dem Staatsleben verwachsenen alten Religion, welche durch die römische Pietät gegen den Dienst anderer Völker beschleunigt wurde, mußte auf die bildende Kunst zerstörend wirken; das Studium der Natur hört allmählich auf, und die hohler werdenden Formen lassen nur noch schwach die großen Traditionen erkennen. Von Diocletian an vollzieht sich der naturgemäße Verfall dieser Schwelgerei in den üppigen Kunstformen zur völligen Roheit.

Die Künste, welche organische Naturformen darstellen, sind nachahmend und beruhen auf künstlerischem Studium der Natur, da nur die wirkliche organische Form in jenem Zusammenhange zum geistigen Leben steht, von dem die Kunst ausgeht; aber die vollkommenste, am höchsten entwickelte organische Form ist nur durch Abstraction aus dem Gegebenen zu finden und in der Inspiration des schöpferischen Geistes und der Phantasie vorhanden. Auf dem Streben nach solcher Auffassung beruht die wahre Idealität der Kunst. Das geistige Leben derselben ist nur ein Theil des gesammten Lebens der Völker, ganz besonders ist es mit dem religiösen eng vereinigt, da die Religion erst dem Menschen eine geistige Welt öffnet und ihn die höchsten Ideale der Kunst schauen läßt. Der Plastik förderlich war zumal der Naturcultus der Griechen, in dem das polytheistische Element mit dem Naturleben verschmilzt; aber das Verderben lag schon darin, daß ihr sittliches angeborenes Gefühl ihre religiösen Traditionen weit überragte. Die Empfindung solcher Disharmonie liegt wie eine ungestillte Sehnsucht über den plastischen Werken jener Götterwelt. In trefflichen Worten hat Schnaase es ausgesprochen: ‚Wohl stehen diese

Götter in seliger Ruhe da, mit dem Gefühl voller Befriedigung und Bedürfnißlosigkeit; aber wir fühlen einen Anklang der Sehnsucht, der auch uns mitten in diesem Vollgenuß des Lebens befällt, der Sehnsucht nach etwas Höherem.'[1] Nach einer sittlichen Weltordnung strebten die edelsten Geister dieser Nation, aber ihnen fehlte die Erkenntniß der übersinnlichen Gottheit, einer alles umfassenden Vorsehung; nur die äußere Ordnung des Staates war ihr Ideal, und alles Gute kam nur in dieser Ordnung zur Geltung. In der Natur sahen sie freundliche und feindliche Wesen, die man besänftigen und versöhnen müsse; eine einheitliche Anschauung des Universums als das Werk des übersinnlichen Schöpfers lag ihnen fern und ebenso die Welt jener reinen und milden Empfindungen, welche das Christenthum erzeugte. ,Das Geistige war ihnen nur eine veredelte Sinnlichkeit. Jener Begriff der völligen Individualität, der Harmonie innern und äußern Lebens ist darum in Wirklichkeit niemals vorhanden gewesen, da er den Gesetzen der Wahrheit nicht entspricht. Darum hält auch die griechische Philosophie jenen Grundzug harmonischer Durchbildung fest, aber sie gibt nur ein Phantasiebild, das der Wirklichkeit nicht entspricht, so zumal bei Plato. Klarer und schärfer faßt Aristoteles das Ideal, aber auch er vermag nur den Samen zu legen, dessen Reife erst in späteren Geschlechtern aufgehen sollte.'[2]

Plato, der sich so viel über das Schöne geäußert, steht der Kunstübung selbst mehr abweisend, als theilnehmend gegenüber. Er sah die höchste Aufgabe des Menschen in dem Streben nach den Urbildern der Dinge, die im göttlichen Wesen enthalten sind, von denen die sichtbare Welt der Erscheinungen nur ein Abbild ist: die Philosophie war ihm die höchste und einzige Kunst, allein würdig, die Lebensaufgabe geistig begabter, denkender Naturen zu bilden. Indem die bildende Kunst sich an den Abbildern der höchsten Ideen begeistert, entfernt sie sich von dem Urquell selbst und führt den Menschen von seinem höchsten geistigen Gute, der Anschauung der Ideen, fort, läßt ihn sich verlieren in den Banden der Materie[3]. Er hat im ,Staat' sich oft über diesen Gegenstand geäußert, so in den folgenden Stellen: Nachdem er (X. Buch 2. Kap.) die Frage aufgeworfen, ob die Malerei die Nachahmung einer Erscheinung oder einer Wahrheit ist, und die Antwort erhalten hat, daß sie bloß ein Erscheinendes nachahmt, fährt er fort: ,Also weit von dem Wahren entfernt ist die nachahmende Kunst, und dadurch, wie es scheint, bewerkstelligt sie alles, daß sie nur ein Kleines an jedem und zwar nur ein Abbild er-

---

[1] Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, II. Bd. S. 293 ff. der 2. Aufl.

[2] Schnaase a. a. O.

[3] Das wahre Wesen aller Dinge ist, nach Plato, die einheitliche Idee, welche nur einmal für die gleich benannten Dinge da ist; die vielheitlichen Individuen desselben Gleichartigen gehören dem Bereiche des Dunkeln an, sind bloße Abbilder der Idee; die Abbilder dieser Abbilder, tertiäre Gebilde, sind die Producte der Künstler, der Maler und Dichter.

greift.‘ Nachdem er dann in Betreff der Tragödie und des Homer bemerkt, ‚daß der gute Dichter, wofern er jenes, worüber er dichtet, schön dichten will, als ein Wissender es dichten soll, oder zum Dichten unfähig sei, und daß man prüfen soll, ob die Dichter etwas sagen, was Grund hat, und ob sie wirklich ein Wissen desjenigen haben, worüber sie der Menge gutzusprechen scheinen‘, fährt er fort: ‚Glaubst du also, es würde jemand, falls er die Fähigkeit hätte, beides zu verfertigen, nämlich sowohl den Gegenstand der Nachahmung, als auch das Abbild, sich selbst der Anfertigung von Nachbildern mit allem Eifer hingeben und dieß als seine Lebensaufgabe sich stellen, gerade als wäre er hiermit schon in dem besten Zustande? — Gewiß nicht. — Sondern er würde, glaube ich, wenn er je in Wahrheit ein Wissen über jenes hätte, was er nachahmt, doch weit eher seinen Eifer auf die Dinge selbst, als auf deren Nachahmungen verwenden, und es versuchen, viele herrliche Dinge als Werke seiner selbst zu hinterlassen.‘[1] ‚Betreffs des Größten und Schönsten, worüber Homeros zu sprechen versuchte, betreffs der Kriege und Feldherrnwürde, der Staatsverwaltung und Menschenbildung dürfen wir doch wohl gerechter Weise fragen: Lieber Homeros, wenn du nicht als Dritter, von der Wahrheit aus gezählt, betreffs der Vortrefflichkeit nur ein Verfertiger eines Abbildes bist, wie wir eben den Nachahmer bezeichneten, sondern wenn du auch nur ein Zweiter und zu erkennen im Stande warst, welche Thätigkeit die Menschen insbesondere und im Staate besser und schlechter mache, so sage uns, welcher unter allen Staaten durch dich eine bessere Einrichtung erhalten habe, wie ja Lakedämon durch Lykurgus und viele andere große und kleine Staaten durch viele andere Männer; welcher Staat hingegen schreibt dir das Verdienst zu, daß du ein guter Gesetzgeber gewesen seiest und den Bürgern Nutzen gebracht habest?‘ Später heißt es[2]: ‚Glaubst du, o Glaukon, daß, wenn Homeros wirklich im Stande gewesen wäre, Menschen zu bilden und besser zu machen, insofern er in dieser Beziehung nicht bloß zur Nachahmung, sondern auch zur Einsicht befähigt gewesen wäre, er sich dann nicht gar viele Freunde erworben hätte und von diesen geehrt und geliebt worden wäre, wohingegen Protagoras von Abdera und Prodikos von Keos und gar viele andere befähigt sind, ihren Gefährten durch Umgang im einzelnen so beizustehen, daß jene weder ihr eigenes Haus, noch ihren Staat einzurichten verstehen, wenn nicht sie über die ganze Bildung wachen?‘ ‚Nicht wahr also, nun wollen wir die Behauptung aufstellen, daß von Homeros angefangen alle Dichter nur Nachahmer von Abbildern der Vortrefflichkeit und der übrigen Dinge seien, welche sie dichten, aber die Wahrheit gar nicht berühren, sondern, daß der Maler einen Lederarbeiter eben als einen Scheinbaren malen wird, wobei sowohl er selbst davon nichts versteht, als auch für Leute malt, welche gleichfalls nichts davon verstehen, sondern nur aus den Farben und Formen

[1] l. c. cap. 3. [2] l. c. cap. 4.

es betrachten.' ,Der Verfertiger des Abbildes, nämlich der Nachahmer, versteht also von dem wirklich Seienden nichts, wohl aber etwas von dem Erscheinenden.' Im fünften Kapitel bemerkt er dann: ,Dieß ist es, worüber ich eine Verständigung erzielen wollte, als ich sagte, daß die Malerei und überhaupt die Kunst des Nachahmens weit von der Wahrheit entfernt ihr Werk vollbringt und hinwiederum auch mit jenem in uns, was weit von der Verständigkeit entfernt ist, umgeht und mit ihm verbunden und befreundet ist zu keinem gesunden und keinem wahren Zwecke.' Im sechsten Kapitel vergleicht Plato den Maler mit dem Dichter[1]. Der letztere ist zumal bestrebt, bei der großen Menge Ruhm zu erreichen und für das bunte Allerlei von Menschen im Theater einen leicht nachzuahmenden ,bunten' Charakter vorzustellen; ,sowohl darin gleicht dieser dem Maler, daß er Dinge macht, welche im Vergleiche mit der Wahrheit schlecht sind, als auch darin ist er ihm ähnlich, daß er mit einem andern ihm entsprechenden Theil der Seele im Verkehr ist, nicht aber mit dem besten. Und auf diese Weise möchten wir wohl berechtigt sein, ihn in einen Staat, der guter Gesetze sich erfreuen soll, nicht aufzunehmen, weil er eben jenen Theil der Seele erweckt und nährt und, indem er ihn stark macht, den vernünftigen zu Grunde richtet, gerade wie wenn in einem Staate jemand die Schlechten mächtig machen und ihnen den Staat übergeben, die Liebenswürdigsten aber vernichten würde.' ,Und auch in Betreff der Erregungen der Begierde und des Schmerzlichen und Angenehmen, wovon wir sagen, daß es bei jeder Handlung uns begleite, bewirkt die dichterische Nachahmung solches in uns: sie nährt es, indem sie es gleichsam befeuchtet, während man es vertrocknen lassen sollte, und sie pflanzt es uns als Herrscher auf, während es beherrscht werden sollte, damit wir besser und glücklicher, nicht aber schlechter und unglücklicher werden.' Gewiß hat Plato hier tiefe und erhabene Wahrheiten ausgesprochen, die auf einen großen Theil der bildenden Künste ihre Anwendung finden: nur im unausgesetzten Streben nach den höchsten Idealen erfüllen sie ihre Aufgabe, uns besser und glücklicher zu machen, indem sie unsere Seele mit guten und reinen Vorstellungen kräftigen und läutern, uns hinführen zu den reinen Quellen der Inspiration des Göttlichen, in das Reich der Vollendung, eine erhabene Aufgabe, welche die Kunst des christlichen Mittelalters zu lösen versucht hat.

Plato sieht also in der Philosophie, welche reine, ungetrübte Kenntniß vom Wesen der Dinge gibt, die erste Aufgabe: nur in ihr wird der Mensch im Staate zum Guten tüchtig; sie ist also die vornehmlichste aller Künste, die einzige, welche im Stande ist, ohne Täuschung reine Wahrheiten zu bieten.

---

[1] Von den Producten der Dichter sagt er (c. 4): ,Sie gleichen, wenn sie von den musischen Farben entkleidet sind, den Gesichtern derjenigen, welche nur jugendlich frisch, aber nicht schön sind, wie nämlich dieselben später dann aussehen, wenn die Jugendblüthe sie verlassen hat.'

Die Künste dienen den Leidenschaften, verwirren die Erkenntniß des Wahren und Guten und geben nur Schattenbilder der Tugend; sie bedürfen, wenn sie im Staate geduldet werden sollen, der Ueberwachung, damit sie dem Zwecke desselben dienen können, seine Bürger zu guten und tüchtigen Menschen zu erziehen. Obgleich Plato scheinbar den Künsten abweisend gegenübersteht, hat er doch ihr Wesen erfaßt und vielleicht mehr als Aristoteles auf die Ausbildung der Kunstidee Einfluß gehabt, denn indem er auf die höchsten Ideale hinweist und das ethische Moment, die Erziehung des Menschengeschlechts zum Guten und wahrhaft Schönen betont, als eine Aufgabe, die nur die Philosophie voll zu lösen im Stande ist, hat er die Künste indirect angeeifert und inspirirt, sich an jener Aufgabe zu betheiligen, ihr nachzueifern, die philosophische Wahrheit, das Schöne und Gute in schöner Form darzustellen.

Aristoteles hat in der ‚Poetik‘ seine Ideen über die Kunst entwickelt. Durch den Begriff der Nachahmung oder nachbildenden Darstellung (μίμησις) charakterisirt derselbe in Uebereinstimmung mit Plato die schöne Kunst im Unterschiede von der nützlichen Kunst, welche praktischen Zwecken dient [1]. Unter der künstlerischen Nachahmung versteht er eine Darstellung, welche das Wesen und Gesetz zur Erscheinung bringt: nur wenn sich die Kraft der Erkenntniß mit der Kraft der Phantasie vereinigt, ist eine solche möglich. In der Wissenschaft wird in dem Allgemeinen Wesen und Gesetz erkannt, abgelöst von dem Individuellen, in der Kunst erscheint dieß in concreter Form, in der eines individualisirten Gebildes; an die verschiedenen Arten der dargestellten Objecte knüpfen sich verschiedene Arten von Gefühlen, die angeregt werden und zum Ausleben gelangen. Die Dialoge des Sokrates sind ihrem Inhalt nach philosophisch, ihrer Form nach dramatisch, das poetische Element ist ihnen wesentlich, der geistige Prozeß, der sich darin entwickelt, ächt künstlerisch, der innern Wahrscheinlichkeit gemäß. Aristoteles liebt die Vergleichung der Dichtkunst mit der Malerei. In dieser muß ein ethisches und pädagogisches Moment vorwalten: Polygnot hat sich in der Darstellung großer und edler Objecte ausgezeichnet. Durch die Freude am Nachbilden ist die Kunst bedingt, durch die Freude an Harmonie und Rhythmus speciell die poetisch-musische Kunst. Die Freude an der edelsten Kunst ist in der Erkenntniß des Wesens und des Gesetzes der dargestellten Objecte begründet. Leider ist die ‚Poetik‘ nur sehr unvollständig auf uns gekommen, und die vielen Lücken und Einschiebungen des Textes lassen das Bild mangelhaft erscheinen. Zumal die Stellen, welche von der Beziehung der Kunst zum Gefühl handeln, insbesondere eine genaue Angabe, was unter der Befreiung (κάθαρσις) von Affecten zu verstehen sei, scheinen untergegangen. In seiner ‚Politik‘ (VIII, 7) finden wir jedoch das Fehlende einigermaßen ergänzt: Die Musik und überhaupt die nachahmende Kunst kann drei Zwecken dienen, einer davon ist die sittliche Bildung,

---

[1] Vgl. Ueberweg, Anm. 2 zu Aristoteles' Poetik, Heidelberg 1882.

diese kann nur durch eine edle Art der Kunst dem Empfänglichen zu Theil werden, insofern sie in der Gewöhnung liegt, sich zu freuen und zu betrüben über das, was dem edeldenkenden Menschen geziemt. Ein weiterer Zweck ist der hedonische: Lust empfindet der Edle am Edlen, der Unedle am Unedlen. Die Lust entspringt aus gewissen Gefühlen, in der Erregung der (edlen) Gefühle liegt eine reinigende und befreiende Wirkung: das heißt im Zusammenhang mit dem Uebrigen, daß eine sittliche Bildung erstrebt werden soll in dem Anregen edler und guter Gefühle, zumal der Furcht und des Mitleids in der Tragödie, wodurch die Seele frei wird von dem Druck der Leidenschaft und in der Gewohnheit edler Empfindungen sittlich erstarkt. Bekanntlich ist im Kampfe gegen die niederen Regungen der Natur der sicherste Weg, diese unschädlich zu machen — wie Plato sagt: ‚sie vertrocknen, absterben' zu lassen — kein anderer als der, die Gewohnheit guter Empfindungen zu pflegen, sie dadurch zu kräftigen und so im indirecten Kampfe in der Veredlung und innern Läuterung zu siegen [1]. — In diesem Sinne hat Plato im Phädon von der ‚κάθαρσις τῶν ἡδονῶν' gehandelt.

Zweiter Abschnitt.

Die Anfänge der christlichen Kunst.

Die heidnische Welt war in einem Zustande der Selbstauflösung begriffen, als das Christenthum seine stille, aber mächtige Wirksamkeit entfaltete. Die Sehnsucht nach dem Besseren, nach der Gewißheit der Unsterblichkeit untergrub die römische Welt und führte dem Christenthum die edelsten und besten Kräfte aus den Schulen der Philosophen und den Dienern der Mysterien zu, in denen sich das Verlangen nach Erlösung von dem Drucke des geistigen Elends am deutlichsten zu erkennen gibt. Dieser Sieg war ein langsamer, aber sicherer, und, wie vor den Zeiten Constantins das christliche Leben stetig die Kreise des Heidenthums durchdringt, so ist auch nach seiner Zeit der Fortschritt ein allmählicher, unaufhaltsamer. ‚Fast nirgends tritt der versöhnende und vermittelnde Charakter des Christenthums so sichtbar und bestimmt hervor, als in der Kunst, und diese verdankt ihre Erhaltung, Verbreitung und Weltbürgerlichkeit offenbar dem Christenthum. Ein Blick auf den Südosten Europa's, auf Asien und Afrika, wo die Kunst ertödtet liegt, und wo überall zerstreute Trümmer an die ehemalige Herrlichkeit erinnern, ist hinreichend, um den wohlthätigen Einfluß der christlichen Religion auf die Verbannung und

---

[1] Die Ansicht von der κάθαρσις als einer Läuterung der Gefühle bekämpft von Bernays (Abhandlungen der histor.-philos. Gesellschaft zu Breslau, Bd. I, S. 133—202). Vgl. dagegen Ueberweg, Anm. 25 zur ‚Poetik', und Zeitschrift für Philosophie, Bd. L, Halle, S. 19—39. Bonitz, Aristotel. Studien, Wien 1867. Döring im Philologus XXVII.

Milderung der Roheit, auf die Erheiterung und Verschönerung des menschlichen Lebens zu erweisen. Die christliche Anschauung hat allerdings die Kunst verändert und derselben eine neue Richtung, Gestalt und Bedeutung gegeben; allein diese konnte dadurch nur für den Augenblick und nach der Ansicht des Vorurtheils und der Kurzsichtigkeit verlieren. Vielmehr wurde sie durch das Christenthum zur Religion und diese zur Menschheit zurückgeführt.‘ [1]

Es gab eine Zeit der Ueberschätzung classischer Studien und antiker Cultur, wo man dem Christenthum den Vorwurf machte, die heidnische Welt und ihre Kunstdenkmäler zerstört zu haben [2]. Diese Ansicht ist den Thatsachen gegenüber hinfällig geworden. Nicht nur die Fülle der in Constantinopel durch Constantin vereinigten Bildwerke spricht dagegen, sondern auch das allmähliche Vorgehen des Kaisers gegen den heidnischen Cultus: es ist zunächst gegen jene Sitze des finstersten Aberglaubens und der wildesten Ausgelassenheit gerichtet, welche die öffentliche Moral gefährdeten, sowie gegen die Menge jener unsittlichen Statuen, welche die Menschenwürde erniedrigten (Herod. II, 51) und in denen sich die tiefste Verkommenheit der heidnischen Welt ausspricht. Hatten doch die Greuel der mystischen, mit blutigen Opfern und schamlosen Orgien verknüpften Culte der syrischen Göttin, des Mithras u. a. selbst den Spott der Heiden, eines Juvenal und Lucian, herausgefordert. Der hl. Augustin hat in einem seiner Briefe das Verhältniß des Christenthums zu den heidnischen Tempeln erörtert und meint, daß sie auch den Zwecken des wahren Gottesdienstes huldigen könnten, da dann dasselbe geschähe, wie wenn ein Götzendiener in einen wahren Anbeter Gottes verwandelt werde [3]. Directe Befehle, die Tempel zu zerstören, beginnen erst mit den Söhnen des Theodosius. Daß Constantin den Tempel zu Aphaca auf dem Libanon zerstören läßt, in dem der Auswurf der Menschheit seine Orgien feierte und den, nach Eusebius, kein ehrlicher Mensch betrat, ist ebenso erklärlich, wie der Untergang des Aeskulaptempels, der den redlich Denkenden nicht minder ver-

[1] Augusti, Die christlichen Alterthümer, Leipzig 1819, S. 191. 196.

[2] Fiorillo (Geschichte der zeichnenden Künste, I. Bd., Göttingen 1798, S. 21) beklagt in glücklicher Unkenntniß der Thatsachen den barbarischen Eifer der Christen: ‚Der zerstörende Eifer der Christen gegen die Künste, wovon wir schon oben Beispiele gegeben haben, nahm mit dem Fortgange der Zeit immer mehr überhand. Nicht damit zufrieden, was ihnen von Abbildungen heidnischer Götter in Malerei, Mosaik oder Bildhauerarbeit in die Hände fiel, zu zernichten, wandten sie ihre Wuth auch gegen solche Denkmäler, welche die Alten ohne eigentlich religiöse Beziehung Helden und berühmten Männern errichtet hatten. Ihr Haß gegen alles, was den Heiden zugehörte, war so groß, daß sie es meistentheils geradezu vernichteten.‘

[3] S. Aug. ep. 47 (alias 154), ed. Migne, Paris: ‚Cum vero in honorem Dei convertuntur (templa), hoc de illis fit, quod de ipsis hominibus, cum ex sacrilegis et impiis in veram religionem mutantur.‘

dächtig war[1]. Wir können Schnaase's Urtheil als durchaus den Thatsachen entsprechend hier anführen: ‚Man hat den Verfall der bildenden Kunst häufig aus der Abneigung der Christen gegen die aus dem Heidenthum stammende Kunst, aus der Zerstörung der Tempel und Götterbilder hergeleitet, durch welche die Vorbilder und Mittel zur Erhaltung des guten Geschmacks und der künstlerischen Technik entzogen worden seien. Allein nichts von dem allem fand in dem Maße statt, um den Verfall der Kunst herbeizuführen[2]. Der Bilderhaß einzelner Kirchenväter und Secten erlangte niemals weite Verbreitung und wich sehr frühe der auch unter den Christen erwachenden Neigung, sich mit Zeichen und Bildern ihrer heiligen Gegenstände zu umgeben. Zerstörungen heidnischer Tempel kamen zwar wiederholt vor, bald durch Gewaltthat aufgeregter Volkshaufen, bald durch die Behörden und auf den Befehl der christlichen Kaiser, aber keineswegs in der Weise und in dem Umfange, daß es der Kunst nachtheilig sein konnte. Constantin ließ also nur solche Tempel mit ihren Götterbildern zerstören, welche die Sitze eines unsittlichen Cultes waren.‘[3] Mit unvergleichlicher Beredsamkeit hat später der hl. Johannes Damascenus der Barbarei der griechischen Ikonoklasten gegenüber in seinen drei Reden über die Bilder die kirchliche Anschauung vertheidigt, ausgehend von einer lichtvollen Auseinandersetzung der Anbetung, die allein dem göttlichen Wesen gebührt, und der Verehrung der Gegenstände des Cultus. Nachdem er die Vorschriften des alten Testamentes für den Bilderdienst, das Verhältniß des Christenthums zur Kunst auseinandergesetzt, gibt er eine Auswahl von Stellen aus den Vätern und Lehrern der Kirche in einer von Begeisterung erfüllten, höchst anziehenden und fließenden Darstellung. Das jüdische Verbot: ‚Du sollst dir kein Bildniß machen, noch irgend ein Gleichniß von dem, was im Himmel oben, oder auf der Erde unten, oder was unter der Erde im Wasser ist‘[4], war offenbar mit Rücksicht auf die Neigung der Israeliten zum

---

[1] Euseb. de vita Constantini, lib. III, c. 54. 55. 56. Vgl. Burckhardt, Das Zeitalter Constantins, S. 162. Zerstört wurde auch das Serapeion zu Alexandrien (391). Cfr. Sozom. Hist. eccl. VII, 15. 20. Socrat. V, 16. Theod. V, 22. Rufin. II, 22. 27.

[2] Theodoret. Hist. eccl. V, 21: ‚Constantin der Große verbot zwar, als er zuerst das Kaiserthum durch Frömmigkeit zierte, überall, den Dämonen zu opfern; die Tempel derselben zerstörte er aber nicht, sondern verordnete, daß sie unzugänglich sein sollten. Und auch seine Söhne folgten seinen Fußstapfen.‘

[3] Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, I. Bd. S. 11 ff. Cod. Theodos. XVI, 10. 1. 3: ‚Constantius und Constans an den Stadtpräfecten Catulinus. Obgleich aller Aberglaube völlig auszurotten ist, wollen wir doch, daß die Tempelgebäude, welche außerhalb der Mauern stehen, unberührt und unbeschädigt stehen bleiben.‘ Osterchron. Ol. 289, 4: ‚In diesem Jahre gab Kaiser Theodosius die Kirchen den Rechtgläubigen. Die Tempel der Hellenen aber riß er bis auf den Grund nieder. Constantin, der Ruhmreiche, schloß nur die Heiligthümer und die Tempel der Hellenen, als er herrschte.‘ Unger, Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte, S. 17.

[4] 2 Mos. 20, 4; 3 Mos. 26, 1; 5 Mos. 4, 15.

Götzendienst der umwohnenden Völker erlassen worden und nicht gegen die Ausübung der Kunst für nützliche und heilige Zwecke gerichtet; bekanntlich war Moses selbst kein geringer Beförderer derselben, wie die sorgfältigen Angaben über die Construction und Ausschmückung der Stiftshütte, Bundeslade und der heiligen Geräthe beweisen; ihre Anfertigung setzt vielmehr einen nicht geringen Grad von Kunstfertigkeit voraus[1]. Die Kunst fand so eine Zuflucht im Heiligthume und wurde da vor aller Profanation des Polytheismus gesichert. Nach denselben Grundsätzen wurde der salomonische Tempel erbaut, dessen Größe und Pracht ihn wie ein Wunder erscheinen ließ. Aus den Beschreibungen desselben geht hervor, daß die Kunst unter den Hebräern zu dieser Zeit ihre höchste Blüthe erreicht hatte[2]. Auch der zweite, nach der babylonischen Gefangenschaft erbaute und später von Herodes dem Großen erweiterte und verschönerte Tempel war ein großartiges Denkmal und bewies den lebendigen Zusammenhang der Religion mit einer fortdauernden Kunstübung. Die christliche Kirche, obgleich sie dem sinnlichen Opferdienst des Judenthums und des heidnischen Polytheismus entgegentrat und die Anbetung Gottes im Geiste und in der Wahrheit betonte, hat doch naturgemäß in ihrer alles umfassenden und veredelnden Culturmission auch der Kunst von der Zeit ihrer größeren Ausbreitung an eine Zuflucht gewährt und unter dem Druck der Verfolgung an den unterirdischen Stätten in einer einfachen und rührenden, zum Himmel weisenden Bilderschrift jene Fundamente gelegt, aus denen in fortschreitender Entwicklung eine Kunstblüthe ohne Gleichen hervorging. Zwar hat es von den frühesten Zeiten an auch unter den Anhängern der Kirche nicht an solchen gefehlt, welche den Gottesdienst frei von aller Kunstübung zu erhalten wünschten, hauptsächlich aber waren es die einem falschen Purismus huldigenden Secten der Nazaräer, Ebioniten, Montanisten[3] u. a., welche sich in Opposition zur Auffassung der allgemeinen Kirche setzten, während die Gnostiker nicht nur eine besondere Kunstsymbolik pflegten, sondern sich zum Unterricht eines Bilderkatechismus bedienten[4]; etwas Aehnliches besaßen auch die Manichäer.

Als das Christenthum der griechisch-römischen Welt erschlossen war, der die Kunstthätigkeit sich zu einem unentbehrlichen Bedürfniß des Lebens gestaltet hatte, begann es keineswegs damit, diesen Kunstsinn zu unterdrücken: die lautere Anschauung aller Dinge als das Werk des übersinnlichen Schöpfers in einheitlicher Auffassung, die Vereinigung der Gottheit mit der menschlichen

---

[1] 2 Mos. 36, 1: ‚Also arbeitete Beseleel und Ooliab und alle weisen Männer, denen der Herr Weisheit und Verstand gab, geschickt machen zu können, was zum Heiligthume nothwendig war und was der Herr geboten hatte.'

[2] Augusti, Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte, I. Bd. S. 8 ff.

[3] Tert. de idol. c. 3, c. 6—8; de spectac. c. 2, c. 24 etc.

[4] Vgl. Münter, Versuch über die kirchlichen Alterthümer der Gnostiker, Anspach 1790. Iren. I, 25, 6. Augustin. de haeres. c. 7. Euseb. Hist. eccl. VII, 18.

Natur gaben naturgemäß der Welt der Erscheinungen ihre ursprüngliche Würde zurück und machten sie geeignet, in dem symbolischen Bilderkreise ihre Stelle einzunehmen. Noch lag vor den jungen Gemeinden die lange Bahn des Streites mit feindlichen Mächten, welche den so lange beherrschten Schauplatz der Welt nur in heißem Kampfe verließen; aber das Reich unsterblichen Lebens, dessen Bedürfniß das sinkende Heidenthum so schwer empfunden hatte, war erschlossen, und aus den geöffneten Pforten strömte Licht über alle Verhältnisse des menschlichen Lebens hin. Kein Moment der Heilslehre, welche selbst unsterbliche Harmonie war, trat den künstlerischen Neigungen feindlich entgegen [1], vielmehr verhieß sie, alle menschlichen Bestrebungen in ihren Kreis zu ziehen, zu läutern und mit Idealen zu erfüllen; nur insoweit die Kunst unsittlichen und idololatrischen Zwecken diente, traf sie der Widerspruch der kirchlichen Organe. Die Abneigung eines Clemens und Origenes selbst ging nur aus der übertriebenen Besorgniß hervor, die vom Polytheismus bekehrten Christen möchten Aergerniß an der Versinnlichung der Geheimnisse oder der Darstellung der heiligen Geschichte nehmen. Aus diesem Grunde trat auch die Plastik, die im Heidenthum ihre höchste Ausbildung erhalten hatte und dem Polytheismus sehr förderlich war, zunächst in den Hintergrund; doch ist sicher anzunehmen, daß die christlichen Kirchen in den ersten drei Jahrhunderten auch des plastischen Schmuckes nicht entbehrten, denn die vorhandenen Denkmäler stammen fast nur aus den Katakomben, in denen dafür keine Verwendung war. Die Katakomben sind überhaupt die reichsten Fundgruben der altchristlichen Kunst [2]. Sie hatten dreierlei Bestimmungen: die

[1] Der bilderfeindliche Canon der Synode von Elvira (306): ‚Placuit picturas in ecclesia non esse debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur,‘ war ohne weitere Folgen und wohl nur von localer Bedeutung. Vgl. Hefele, Conciliengeschichte, I. S. 170.

[2] Die wissenschaftliche Erforschung der Katakomben beginnt mit Antonio Bosio, nachdem Panvinius, Ciacconius und De Whinge auf Grund der Acten der Martyrer, des Liber pontificalis und theilweiser eigener Anschauung sich über Lage und Ausdehnung der Begräbnißstätten zu versichern gesucht hatten. Der unsägliche Fleiß Bosio's schuf die ‚Roma sotterranea‘, die erst 30 Jahre nach seinem Tode, zum ersten Male 1632 gedruckt wurde. 100 Jahre später, d. h. 1720, erschien Boldetti's Werk: Osservazioni sopra i cimiteri de' santi martiri ed antichi Cristiani di Roma. Das große Werk von Bottari: Sculture e pitture sacre estratte dai cimiteri di Roma, Roma 1737—1757, 3 vol. in fol., gab einen reichen Commentar zur ‚Roma sotterranea‘. Agincourt in der ‚Histoire de l'art par les monuments‘ bietet nur wenig. Gründliche Forschungen unternahm in neuerer Zeit P. Marchi, zumal in der Katakombe von S. Agnese. Sein großes Werk blieb unvollständig, es sollte in drei Bänden erscheinen, nur einer wurde vollendet: Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo, Roma 1844. Sein Schüler, der berühmte G. B. de Rossi, rüstete sich zu weiterer Arbeit, die er mit umfassender Gelehrsamkeit vollendete. Seine großen Werke: Inscriptiones christianae urbis Romae, 1857—1861, und Roma sotterranea, 3 vol. in fol., Roma 1864—1877, sind von höchster Bedeutung. Fortlaufende Nach=

erste war, die Leiber der Martyrer und Gläubigen aufzunehmen; sie sind also vor allem Begräbnißstätten und bestehen in einem weiten System von Gallerien oder Corridoren, welche selbst das Cömeterium bilden, denn ihre Wände sind voll von Gräbern, den sogenannten Loculi, in welchen die Todten in horizontaler Stellung ruhen. Außer dem System der Loculi, welche die Wände der Corridore einnehmen, gibt es noch die Cubicula, Familiengrabkammern, in denen sich gewöhnlich die Ruhestätte eines Martyrers befindet, um die sich die anderen schaaren (ad sanctos, ad martyres). Die zweite Bestimmung der Katakomben war die der Ausübung des christlichen Gottesdienstes, so lange und so oft die Verhältnisse der Kirche eine verborgene Ausübung desselben erforderten. Auch begegnet man darin häufig sogenannten Krypten, in denen die Christen sich zur Feier der heiligen Geheimnisse versammelten, für den Empfang der Sacramente, die Uebung der Psalmodie und zum Gedächtniß der Martyrer. Was sie von den einfachen Cubicula unterscheidet, ist der Umstand, daß sie gewöhnlich aus zwei Räumen bestehen für die Trennung der Geschlechter. Einige dieser Krypten, denen man den Namen von Kirchen und selbst von Basiliken beigelegt hat, sind von beträchtlichen Dimensionen und dienten zur Feier der heiligen Geheimnisse: sie hatten im Centrum des Presbyteriums einen freistehenden Altar, während im Hintergrunde der Apsis der Sitz des Bischofs sich befand. Die Krypten von geringerer Ausdehnung hatten keinen andern Altar, als das Arcosolium im Hintergrunde, und man feierte darin nur das Jahresgedächtniß der hier beigesetzten Martyrer.

Wände und Decken der Krypten, wie auch vieler Cubicula, sind mit Stuck überkleidet und mit Malereien versehen, da die senkrechten Wände der Corridore für die Beisetzung der Verstorbenen bestimmt waren. Nur selten findet sich hier auf der Verschlußplatte des Grabes oder über und neben demselben Stuck und Verzierung in Anwendung [1]. Licht und Luft treten zuweilen durch eine Oeffnung herein, welche auf die Campagna führt und die in Nothfällen auch für das Beisetzen der Leichen dienen mußte; gewöhnlich aber waren diese unterirdischen Räume nur durch bronzene Lampen erleuchtet, welche von den Decken herabhingen. Um die Schritte der Gläubigen in den Gallerien zu leiten, gab es hier in gewissen Entfernungen auch kleine Thonlampen auf

---

richten enthält sein Bullettino di archeol. cristiana, begonnen 1863. Außerdem: Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen, Altona 1825. Bellermann, Ueber die ältesten christlichen Begräbnißstätten, besonders die Katakomben zu Neapel. V. Schultze, Die Katakomben, Leipzig 1882; Die Katakomben von Neapel; Arch. Studien. Northcote-Brownlow, Roma sott., London 1869. Perret, Les Catacombes de Rome, Paris 1851—1855. Garrucci, Storia dell' arte cristiana, Prato 1873—1881. Martigny, Dictionnaire des Antiquités chrétiennes, Paris 1877. Grillwitzer, Die bildlichen Darstellungen in den römischen Katakomben als Zeugen für die Wahrheit der christkatholischen Lehre, Graz 1874. Ott, Die ersten Christen über und unter der Erde, Regensb. 1878. Kraus, Roma sott., Freiburg 1879. Realencyklopädie, ebend. 1882—1886, 2 Bde.

[1] Garrucci tav. 36, 1; 37, 1; 93, 2.

Consolen oder in Nischen, welche noch heute die Spuren des Rauches an sich tragen. Hieronymus hat uns eine Beschreibung des Eindrucks hinterlassen, den diese Räume auf ihn machten, ‚wenn er Sonntags die Reliquien der Apostel und Martyrer besuchte und in die Höhlen hineinging, die, tief in die Erde führend, an beiden Seiten der Wände die Gräber enthielten.‘ [1] Die reichste Bemalung findet sich naturgemäß in den Räumen, welche die Begräbnißstätten der Päpste und hervorragender Bekenner umschließen, und, da nur Wohlhabende sich die Verkleidung mit Stuck und die Ausführung von Malereien erlauben durften, in den Grabkammern edler Familien. Die Anordnung schmiegt sich bei den Arcosolien der Form des Bogens an, während die Decoration der Decke jene geschickte Eintheilung der Flächen wie in den pompejanischen Wandmalereien erkennen läßt. Das Hauptbild in der Mitte ist von Scenen oder Figuren umgeben, welche durch Ornament verbunden sind. Blumen, Fruchtkörbe, Bäume, Thiere füllen die kleineren Abtheilungen, es sind theils symbolische, theils bloß decorative Elemente der Composition, auch geflügelte Rosse, selbst Victorien und Triumphwagen kommen vor. Mit Vorliebe ist für das Mittelbild die Darstellung des guten Hirten gewählt, für die kleineren Scenen die Geschichte des Jonas; Daniel zwischen den Löwen; Moses mit den Tafeln, oder Wasser aus dem Felsen schlagend; Noah in der Arche; die Erweckung des Lazarus; die Heilung des Lahmen oder Blinden; der Sündenfall, oder es sind nur die Gestalten von betenden Männern und Frauen mit aufgehobenen Händen, die sogenannten Oranten. Das Ganze erfreut durch die Leichtigkeit und Anmuth der Erfindung; mit sparsamen Mitteln und wenigen Figuren, in höchst passender Behandlung der räumlichen Abtheilungen und gefälligem Wechsel der Linien ist eine Fülle ernster und die christliche Hoffnung erweckender biblischer Motive ausgebreitet: es ist jene milde, verklärte Welt ohne die schweren Fesseln des irdischen Lebens, zu der das Verlangen des Bekenners hinaufsteigt. Die Ausführung geschah mit den einfachsten Mitteln zumeist in Fresco [2]. Bei dem Mangel an Licht, oft nur

---

[1] In Ezech. XL. Cfr. Prudent. Peristeph. XI. passio Hippolyti v. 153—168.

[2] Éméric-David nimmt einen starken Gebrauch der Enkaustik an: ‚Il est, en général, assez difficile de distinguer les anciennes peintures à l'encaustique d'avec les fresques. On ne voit pas toujours avec assurance si les couleurs ont pénétré dans le mortier. Mais il est très vraisemblable que parmi les peintures antiques qui subsistent, il se trouve beaucoup plus d'encaustiques qu'on ne croit communément.‘ ‚La fresque et l'encaustique étaient quelquefois associées l'une à l'autre dans le même ouvrage. C'est ainsi que furent exécutées des peintures de la villa Hadriana et des Thermes de Titus, dont il subsiste des fragments, et une partie de celles des plus anciennes catacombes. Une fresque d'une seule teinte, imprimée sur un mortier de marbre et soigneusement polie, forme le fond: des ornements et des figures peints à l'encaustique se relèvent sur cette couche uniforme.‘ ‚J'ai fait la même observation sur un fragment de peinture des plus anciennes catacombes, dont le fond est rouge.‘ V. Histoire de la Peinture, Paris 1863, p. 96 note 1; p. 97. 98

Deckenbild aus den Katakomben. (Zu S. 30.)

Wandmalerei aus S. Callisto: Jonas. (Zu S. 30.)

auf künstliche Beleuchtung angewiesen, sowie bei der Unsicherheit des steten Verfolgungen ausgesetzten Lebens, mußte die Auffassung des Künstlers eine mehr andeutende und zeichnende sein, den Charakter einer Bilderschrift an sich tragen. Der Contur wird mit dunkler Farbe angelegt, oder er wird zuerst mit spitzem Eisen in den Kalkbewurf eingeritzt und dann mit dunkler Farbe umzogen. Die Scala der Farbentöne ist einfach und beschränkt sich auf die Grundfarben, die Malerei ist flüssig und breit. Die röthlichen Fleischtöne mit braunem Schatten auf hellem Grunde sind dem sparsamen Licht entsprechend, die einzelnen Theile des Gesichts finden sich nur angedeutet; wenig durchgebildet ist der Ausdruck der Köpfe, der fast immer den Charakter milder und heiterer Ruhe darbietet. In der flüssigen Behandlung der Gewänder ist besonders die antike Tradition lebendig, während die Extremitäten oft vernachlässigt werden, meist nur angedeutet sind. Ueberall sehen wir jene Handfertigkeit, wie sie in Pompeji sich offenbart. Da diese Malereien durchaus den Charakter der Versinnlichung einer Idee mit den einfachsten Mitteln, einer Illustration, einer Bilderschrift repräsentiren, so findet die Perspective, die den Künstlern gewiß nicht fremd sein konnte, keine Beachtung. Einfacher sind die Seitenwände der Gemächer behandelt, oft nur durch Stucklagen getheilt, mit kleineren Scenen oder mit einzelnen Thieren verziert.

Man würde die historische Entwicklung jeder Kunst läugnen müssen, wollte man diese Anfänge der christlichen Malerei als losgelöst von allen Einflüssen der Ueberlieferung hinstellen. Die christliche Kunst trat nicht sogleich mit ihrem Bilderkreise und Symbolen, ihren überlieferten Typen fertig in's Leben [1], sondern sie lehnte sich in den Formen der Composition, zumal im decorativen Schmuck, an das Ueberlieferte an und zog es in ihren Ideenkreis, während die Hauptfiguren durchaus selbstständig entworfen sind und keinerlei Beziehung zur Vergangenheit haben, da sie einer anderen geistigen Welt angehören, welche das Heidenthum nicht kannte: in diesem Sinn finden wir die dem alten Dionysoskreise angehörigen Thiergestalten des Panthers, der Steinböcke, der weinbereitenden Genien, Amor und Psyche, Musen und Eroten in den Kreis der christlichen Darstellungen hereingezogen [2] und theils umgedeutet und

[1] Raoul-Rochette, Trois Mémoires sur les antiquités chrétiennes, Paris 1839; Discours sur l'origine et le caractère des types primitifs qui constituent l'art du christianisme, Paris 1834; Tableau des Catacombes, Paris 1837. Sein System leidet stark an Uebertreibungen und Einseitigkeit der Auffassung.

[2] Orpheus, Herakles, Theseus stehen dem Christenthum vorbedeutend nahe und galten als Reste der Uroffenbarung. Der bacchische Kreis ist als Aufblühen und Absterben der Natur zu fassen. Der Granatapfel und Mohn, ersterer der Persephone heilig, sind Bilder des Schlafes und Todes, die Sirenen mit dem vorbeisegelnden Schiff als die dem Christen drohenden Versuchungen, die Klippen des Heils zu deuten. Die Maske ist Ornament. Nereiden, Seepferde weisen auf die Reise zur Insel der Seligen hin. Der Kreis der symbolischen Typen erweitert sich unter dem Einfluß kirchlicher Organe bis zum Ende des dritten Jahrhunderts, wo er feste Gestalt

zu höheren Beziehungen erhoben, theils zu decorativen Zwecken verwendet. So zeigt das Deckengemälde von S. Gennaro in Neapel antike Reminiscenzen: in der Mitte die Victoria, umgeben von Psychen und Eroten, Masken, Greifen und Seepferden, in einer Umrahmung von Blumengewinden, darin Granatäpfel, kleine Büsten und Aehnliches, wie sie in Pompeji sich vorfinden, in decorativer Weise dem Hauptgedanken untergeordnet, welche ganz christlicher Natur sind, wie Adam und Eva, der Säemann und andere Motive beweisen. Mehr und mehr treten im Laufe des zweiten Jahrhunderts diese Reminiscenzen zurück, und es bildet sich der rein christliche Charakter auch in der Thier- und Pflanzenwelt, den untergeordneten Bestandtheilen der Composition näher aus. Am reichsten sehen wir am Anfange des dritten Jahrhunderts den Umfang des christlichen Kunstgebietes entwickelt, wozu im vierten die Plastik sich gesellt und die Fabrikation der Goldgläser, in denen die überlieferten Formen wiederholt und reicher ausgebildet werden. Die christliche Kunst ist frei aus dem Leben der ersten Bekenner hervorgewachsen, und indem ihre Ziele nach der Versinnlichung transcendentaler Begriffe, himmlischer Ideale gerichtet waren, hat sie auch in ihren frühesten Anfängen jenen überirdischen Charakter, jene rührende und schlichte Kunstsprache gewonnen, die eine abgründliche Tiefe höheren Lebens birgt und sie auch in ihren einfachsten Gebilden in eine reinere Sphäre emporträgt, als sie jemals die glänzendste Entwicklung der heidnischen Kunst erreichen konnte. Hier das Reich der Gnade, das Licht des Glaubens, der Schimmer aus den geöffneten Pforten des Paradieses, der über die Welt der anspruchslosen Kunstgebilde herabfluthet; dort die in Selbstvergötterung abgeschlossene Menschenwelt in höchster Vollendung der Form, die Keime des Verfalls in sich bergend, eine Welt der Schönheit ohne inneres Licht, ohne Seele, sich selbst verzehrend in den Schranken des Irdischen.

Es erscheint zweifellos, daß die alten Künstler unter der Aufsicht der kirchlichen Organe ihre Compositionen entworfen haben, eine Praxis, die sich im ganzen Mittelalter findet [1], und der wir die Erhaltung werthvoller Tra-

---

annimmt, und die biblischen Darstellungen überwiegen. Mit Constantin tritt der historische Charakter der Kunst in den Mosaiken in's Leben. Die Personificationen der Flüsse, Städte, der Jahreszeiten, des Tages und der Nacht gehen in den Bilderkreis des Mittelalters über. Die karolingischen Manuscripte führen noch bei der Darstellung der Kreuzigung Sonne und Mond als Apoll und Diana vor, die byzantinischen Miniaturen sind reich an Personificationen von Bergen, Städten und Flüssen. Ueber die Beziehungen der heidnischen Kunst zur christlichen vgl. De Rossi, Roma sott., vol. II, p. 351—352.

[1] Noch in den ersten Decennien des 15. Jahrhunderts lebte man der Ansicht, daß die Würde der Kunst durch das Urtheil erleuchteter Gelehrter zu erhalten sei. So wurde Leonardo Bruni von Arezzo consultirt, als es sich um die mittlere Thüre des Baptisteriums von Florenz handelte. Cfr. Richa, Chiese fiorent. t. II, p. XXI. Man hielt eben immer noch mehr oder weniger an dem Grundsatz des Concils (III.)

ditionen in der Reinheit der ursprünglichen Idee zu danken haben. Wie schnell die Kunst unter dem vorwaltenden Subjectivismus dem Verderben anheimfällt, lehrt die sogenannte Renaissance in dem rapiden Verfall der Schulen großer, der Willkür huldigender Meister. Die ersten Christen wollten sich in Bildern vergegenwärtigen, was ihre Seelen beschäftigte, was ihr Trost im Leiden, ihre Freude und ihre Hoffnung im Leben und Sterben war; der vorzügliche Charakter der ersten christlichen Kunst ist deßhalb ein symbolischer. Auch die historischen Darstellungen wollen mehr eine Idee versinnlichen, als die Wahrheit des Lebens nachahmen: in der Weise des Reliefs suchen die Gläubigen mit wenigen Figuren einen schnellen und klaren Ausdruck für höhere Wahrheiten, zumal für jene evangelischen Berichte, die ihren Muth und ihre Hoffnung in den Prüfungen des Lebens aufrecht erhalten konnten und den Ungelehrten als Compendium der Heilslehre dienten. Sie wünschten ferner die Bilder Christi, seiner heiligen Mutter, der Apostel Petrus und Paulus und der berühmtesten Martyrer, Bekenner und Lehrer der Kirche als Vorbilder vor Augen zu haben und hielten sich in ihrer Darstellung an die Ueberlieferung oder gaben Ideale. Wir können diese Denkmäler in folgende Abschnitte zerlegen: der erste Kreis derselben umfaßt, hinaufsteigend zu den ältesten Zeiten, die Sinnbilder und Symbole, zugleich die Erkennungszeichen der christlichen Lehre; der zweite die allegorischen Bilder, die Parabeln des Evangeliums; der dritte die historischen Darstellungen des alten und neuen Testaments; der vierte enthält die Bilder Christi, der heiligen Jungfrau, der Apostel Petrus und Paulus, der Martyrer, Kirchenlehrer und Heiligen und wäre als der ikonographische zu bezeichnen; der fünfte vermischte Vorstellungen liturgischen und profanen Charakters.

I. Die symbolischen Bilder weisen auf eine andere Idee hin, welche in gewissen Beziehungen zu dem dargestellten Objecte steht; sie sind zum Theil sehr alt, manche sind den heidnischen Vorstellungen entnommen und zu christlichen erhoben worden. So der Pfau und Phönix [1], welche schon das Alterthum als Bilder der Unvergänglichkeit kannte; letzterer erscheint zuweilen mit einem Nimbus; schon im ersten Jahrhundert gebrauchen ihn die christlichen

---

von Nicäa fest: ‚non est imaginum structura pictorum inventio, sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio.‘ Cfr. Labbé, Conc. Collect. VII, 831.

[1] Cfr. De Rossi, Roma sott. vol. II, p. 313. In den Akten der hl. Cäcilia, wo von dem Phönix die Rede ist, den sie auf dem Sarkophag des Maximus hatte abbilden lassen, ist betont: als Zeugniß für den Glauben an die Auferstehung. Der Pfau, der geheiligte Vogel der Juno, oft auf den Consecrationsmünzen der Kaiserinnen, wie der Adler auf denen der Kaiser, drückte bildlich die Legende der Münzen aus: ‚sideribus recepta‘. Der Phönix stammt vielleicht aus Aegypten (Herod. l. II. c. 73), wohin die Sage aus Aethiopien gekommen ist. Herodot notirt vier historische Erscheinungen des Wundervogels. Der Mythus ist astronomisch, der todte Phönix also das abgelaufene Jahr (φοίνιξ = αἰών, saeculum). Job 29, 18. Euseb. de praep. ev. IX, c. 29. Clem. Rom. ep. I, c. 24; II, c. 9. Aug. de civ. Dei l. XXI, c. 4.

Schriftsteller als das Bild der Auferstehung. Das Schiff wird als Symbol unter denen gefunden, welche Clemens den Christen zum Gebrauche empfiehlt[1], und ist das Bild der glücklich vollendeten Fahrt des Lebens, denn die ersten Christen betrachteten das Grab als den Hafen der Ruhe für die Seele nach den Stürmen und Fährlichkeiten der Welt; dieser Gedanke ist oft durch einen Leuchtthurm angedeutet, zu dem das Schiff seinen Lauf hinrichtet; aber es ist auch das Bild der Kirche, besonders wenn es auf dem Rücken eines Fisches ruht, des Symboles Christi, welcher die Kirche trägt. Auf den ältesten Malereien ist die Kirche immer als Schiff dargestellt[2]; die Apostel geleiten als Piloten und Schiffer diese Arche, außerhalb der kein Heil ist. Mit Vorliebe bedient man sich deßhalb der Embleme der Schifffahrt, des Meeres, des Leuchtthurmes, Ankers, Fisches. Der Anker ist, nach Clemens von Alexandrien[3], ebenfalls eines der Symbole, das die Christen als das Bild der in Gott begründeten Hoffnung ohne Bedenken auf ihren Siegelringen eingraben durften, jenes Symbol, das ihnen in den Stürmen der Verfolgung, wie dem Seemann, die einzige sichere Hülfe bot. Kommt der Anker in Verbindung mit dem Delphin vor, so ist die Deutung der Hoffnung auf Christus naheliegend[4]. Bei Chrysostomus finden wir den Glauben mit dem Anker verglichen, welcher überall den ihm anhängenden Geist aufrecht hält; ähnlich Ambrosius und Paulinus von Nola. Das Oelblatt im Schnabel der Taube, als Zeichen des aus den Gewässern wieder auftauchenden Landes, kommt häufig in den Vorstellungen Noahs und der Arche vor. Die alten Christen verbanden damit den Begriff des Friedens; Fruchtbarkeit in guten Werken, Rechtschaffenheit, Unschuld und Barmherzigkeit sind Begriffe, welche die Kirchenväter unter dem Bilde des Oelbaumes ausdrücken, dazu kommt das Erwähnen desselben in den Psalmen. Das schöne, immergrüne Laub machte ihn zu einem beliebten Symbol. Die Palme war schon das Siegeszeichen der Griechen und Römer und auch den Juden bekannt, den Christen heilig durch das Bild der Apokalypse (7, 9), wo die Auserwählten in weißen Gewändern die Palmen des Sieges in den Händen tragen. Auf den Gräbern findet sich die Palme oft von dem Mono=

---

[1] Paedag. III, c. 11. Bei den Römern das Bild des öffentlichen Glückes, so auf den Münzen Hadrians.

[2] Durand., De ritib. eccles. l. I, c. 5. Constit. apost. II, 57.

[3] Paedag. III, c. 11. Die Stelle lautet in der Ausgabe von Potter (Oxoniae 1715, p. 289): ‚Sint autem nobis signacula, columba, vel piscis, vel navis, quae celeri cursu a ventu fertur, vel lyra musica, qua usus est Polycrates, vel *ancora nautica*.'

[4] Cfr. De Rossi, Roma sott., vol. II, p. 314: ‚Ancora, pesci, tridente, li stimo inseparabili. Dopo la colomba o in genere l' uccello, il simbolo più usitato nelle nostre pietre cemeteriali è l' ancora'; p. 316: ‚talvolta l' immagine della croce, i due simboli congiunti (pesce e ancora) sono una quasi geroglifica scrittura della nota formula: spes in Christo.'

gramme Christi begleitet, was den Sieg auf die Kraft dieses heiligen Zeichens hinführt. Die Palme ist zumal das Zeichen des Martyriums und in diesem Sinne im Sprachgebrauch der Kirche die palma martyrii ein geheiligter Ausdruck [1]. Der Hahn hat als Symbol mehrere Bedeutungen: auf den Gräbern erinnert er an das Dogma der Auferstehung [2], dann bedeutet er die Wachsamkeit; findet man ihn dem hl. Petrus beigegeben (auf den Sarkophagen), so sollen die Christen durch den Fall des Apostels zur Vorsicht gemahnt werden. Nach dem hl. Eucherius ist endlich der Hahn ein Bild der Prediger, die in den Finsternissen dieser Welt das Licht des künftigen Daseins verkünden. Das Symbol des Hirsches enthält Beziehungen zum Sacrament der Taufe und bekundet das heftige Verlangen nach der Gnade desselben [3]. Die Schrift gebraucht oft dieses Bild, um verschiedene moralische Ideen damit auszudrücken, und man sah darin nicht nur Christus selber, sondern auch die Apostel, Kirchenlehrer, Heiligen und Gläubigen; es deutet auch auf die Schüchternheit der Seele bei der Annäherung der Gefahren und die Bereitwilligkeit, sie zu fliehen. Hieronymus findet darin die Apostel und übrigen Lehrer der Kirche vorgestellt [4]. Tertullian beschuldigte dagegen die Bischöfe, sie seien ‚im Frieden Löwen, in der Schlacht aber Hirsche‘ [5]. Die Darstellung war sehr beliebt: unter den Weihgeschenken an römische Kirchen kommen, nach dem Liber pontificalis, oft silberne Hirsche vor, und auch Constantin hatte unter seinen Statuen in der neuen Hauptstadt einen ehernen Hirsch aufstellen lassen. Lämmer und Schafe galten nach den Reden des Herrn selbst als Bilder der Gläubigen und der Apostel [6]: daher die Zwölfzahl der Schafe in Verbindung mit Christus, wie sie in den Mosaiken üblich ist. Das Lamm erinnerte die Gläubigen an den Kreuzestod des Herrn, ohne die Neophyten durch directe Darstellungen desselben irre zu führen; es war in den Zeiten der Verfolgung das einzige Zeichen desselben und hat während sechs Jahrhunderten verschiedene Wandlungen in den Attributen erlitten; der Nimbus ist das besondere Attribut des Lammes Gottes in der späteren Zeit. Kein Symbol ist so oft wiederholt als das der Taube [7], wohl deßhalb, weil sie in den großen Werken der göttlichen Barmherzigkeit vermittelnd auftritt: in der Sündfluth als Symbol des göttlichen Friedens, bei der Taufe Jesu als Bild des heiligen

---

[1] Tert. Apol. I: ‚Ergo vincimus cum occidimur.‘

[2] Clem. ep. ad Cor. XXXIX, 2: ‚Dies et nox resurrectionem nobis declarant: cubat nox, exurgit dies.‘

[3] Psalm 42, 1. [4] Hieron. in Isai. c. 34.

[5] Tert. de corona milit. c. 1. Ilias I, v. 225. Aristoph. Νεφέλαι v. 352.

[6] Joh. 21, 16—17.

[7] De Rossi, Roma sott. vol. II, p. 311. Columba bedeutet Seele; diese Deutung ist durch ein Epitaph bekräftigt, in dem zwei Tauben mit Oelzweig benannt sind: ‚Beneria, Sabbatia‘, darüber: ‚Palumbus sine fel‘; ferner: ‚Victoria, Selene animae.‘ Cfr. De Rossi l. c. p. 312.

Geistes. Christus selbst hat dieses Bild von der christlichen Einfalt und Reinheit der Gesinnung gebraucht, und die Kirche sah in ihm das der Demuth, Milde, der Liebe, der Betrachtung und der Klugheit. Zuweilen findet man in der Taube auch ein Bild Christi selbst, dann der Apostel und der Gläubigen, auf den Gräbern besonders das der christlichen Seele in ihrem Eingange in das himmlische Reich [1].

Das Kreuz und das Monogramm Christi kommen oft in Verbindung vor; in den ältesten Zeiten war das Kreuz wohl unter dem griechischen Buchstaben T verhüllt oder im Monogramm enthalten; doch waren, nach Tertullian, die Christen eifrige Verehrer des Kreuzes, und man bezeichnete sich damit beim Ein- und Ausgang, bei Tische, beim Aufstehen und vor dem Schlafe [2]; man sah es an Thüren und Fenstern, auf den Wänden und Dächern der Häuser, auf Geräthen und Kleidern; die Christen fanden es in der ganzen Natur: so lehrt Justin, es sei der Natur überall eingeprägt, und es gebe beinahe keinen Handwerker, welcher nicht die Figur desselben unter seinen Instrumenten habe; der Mensch trage sie an sich selbst, wenn er zum Gebet seine Hände ausstrecke [3]. Tertullian legt der ganzen Natur ein Streben zum Schöpfer bei, und ‚dieses sei das Gebet derselben, auch die Vögel bildeten durch Ausstrecken ihrer Flügel ein Kreuz‘ [4]. Minucius Felix ruft deßhalb den Heiden zu: ‚Eure Siegestrophäen ahmen nicht allein die Gestalt des Kreuzes, sondern auch des Gekreuzigten nach; wir sehen das Zeichen des Kreuzes im Schiffe, wenn es mit geblähten Segeln dahinfährt.‘ [5] ‚Ihr betet‘, sagt Julianus Apostata, ‚ein Kreuz an und malt euch dessen Bild vor das Gesicht und die Häuser.‘ [6] Von allen Symbolen der alten Kirche war keines allgemeiner und beliebter als das des Fisches, sei es im griechischen Namen ΙΧΘΥC, oder in der Abbildung des Fisches, oder der Verbindung beider; es handelt sich also hier um ein wichtiges Zeichen der Arcandisciplin, um eine doppelte Anwendung auf Christus und den Christen. Einmal gaben die Worte des Herrn: ‚Ich will euch zu Menschenfischern machen‘, Veranlassung,

---

[1] Prudent. Cathemer. hymn. III, v. 166.

[2] Prudent. hymn. VI:

> Fac cum petente somno,
> Castum petis cubile,
> Frontem locumque cordis
> Crucis figura signet,
> Crux pellit omne noxium.

[3] Apolog. I, c. 72. [4] De oratione c. 23.

[5] Hieron. in Marc. c. 15: ‚Ipsa species crucis quid est nisi forma quadrata mundi?‘

[6] Ep. 7 ad Artabium. Schon den Aegyptern war das Zeichen des Kreuzes bekannt, sie hielten es für die Hieroglyphe des künftigen Lebens. Cfr. Socrates, Hist. eccl. V, 17. Rufin., Hist. eccl. II, 29. Vgl. Münter, Sinnbilder, S. 70.

die Christen als Fische zu bezeichnen: durch die Taufe ward der Christ in das Wasser getaucht, dem Elemente, in dem die Fische allein leben können, daher auch die Christen den Namen Fischlein erhielten, wie es im alten Hymnus bei Clemens am Schlusse des Pädagogos heißt, und wie Tertullian bemerkt: ‚Wir Fischlein werden nach unserem Fische Jesus Christus im Wasser geboren.‘ Dann wurde jenes berühmte Akrostichon [1] der alexandrinischen Schule, welches vielleicht den dortigen Judenchristen seine Entstehung verdankt, mit der Symbolik des Fisches in Verbindung gesetzt und Veranlassung der schnellen Verbreitung [2]. Hatten doch schon die Heiden eine Sage von einem heiligen Fische, welcher die Ungeheuer des Meeres vertrieb, daher der siegreiche Fisch, welcher die Dämonen überwindet [3]. Eine frappante Analogie mit Christus bot auch jener Fisch, den der junge Tobias fing, um damit den bösen Geist zu vertreiben und seinem Vater das Augenlicht zurückzugeben, da Jesus durch die Kraft des Kreuzes den Teufel darniedergeworfen und der Welt das Licht des Heiles durch seine göttliche Lehre erschlossen hatte. Der hl. Gregorius und Augustinus vergleichen den Erlöser auch mit den gerösteten Fischen, die er sieben seiner Jünger am See von Tiberias reichte; denn ‚er selbst war wie geröstet zur Zeit seines Leidens‘ [4]. Sobald einmal der Fisch in der symbolischen Sprache der Idee des Erlösers selbst substituirt war, lag es nahe, sich dieser Verhüllung zu bedienen, um das ehrwürdige Geheimniß der heiligen Eucharistie zu bezeichnen, welches die frühe Kirche immer den profanen Augen zu entziehen suchte [5]. Wir sehen den Fisch auch so dargestellt, daß er auf seinem Rücken ein Schiff trägt, dann liegt die Deutung nahe, daß der Fisch Christus ist, welcher die Kirche durch die Stürme der Welt trägt und sie stützt; noch öfter ist er in Combination mit einem Anker, was dann nur ein bildlicher Ausdruck der ‚Hoffnung in Gott‘ ist, oder mit einer Taube, die den Oelzweig trägt, wodurch der Wunsch ‚in Frieden und in Christus‘ ausgesprochen wird. Der Fisch erscheint auch mit und neben dem Namen Christi, in Verbindung

---

[1] Bei Eusebius und Augustinus als Fragment der sibyllinischen Bücher angeführt. Euseb. Constant. Orat. ad Sanctor. Coet. c. 18. Aug. de civ. Dei XVIII, 23.

[2] Epitaph des Aberkios, Bischofs von Hierapolis, aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts, und des Pectorius von Autun aus dem dritten Jahrhundert.

[3] Aristot. Hist. animal. l. IX, c. 37. Plin. Hist. nat. IX, 47. In den talmudischen Schriften wird der Messias דָּג genannt (Abrabanel, Commentar über Daniel S. 84, Col. 2. Vgl. Münter S. 49) und mit dem Himmelszeichen der Fische in Verbindung gesetzt. Den Kampf der Sternbilder als Verkünder einer neuen Lehre deuten auch die sibyllinischen Bücher an: ‚Die Fische drangen in den Gürtel des Löwen.‘

[4] S. Greg. Magn. Homiliar. in Ev. l. II, hom. 25. S. Aug. Tractat. CXXIII in Ioan.: ‚Quasi tribulatione assatus tempore passionis suae.‘ Beda (in cap. XXI Ioan.): ‚Piscis assus, Christus est passus.‘

[5] Cfr. De Rossi, De christ. monum. IXΘYN exhibent., ap. Pitra, Spicil. Solesm. t. II. Becker, Die Darstellung Jesu Christi unter dem Bilde des Fisches, Breslau 1866.

mit der Darstellung des guten Hirten und dem Monogramm, überhaupt selten allein.

Zu den symbolischen Darstellungen müssen wir auch jene Zusammenstellung des Fisches mit dem Brod rechnen, welche, von der wunderbaren Vermehrung der Brode und Fische durch Christus ausgehend, dieselbe zum Symbol erhoben hat, sowie die des Fisches, der ein Gefäß mit Broden und ein anderes mit Wein auf seinem Rücken trägt[1], oder des Tisches, auf dem Brod und ein Fisch sich befinden — während eine segnende männliche Gestalt und die betende einer Frau sich zur Seite befinden — Darstellungen, welche von Raoul-Rochette nicht mit Unrecht als ideographische bezeichnet worden sind. Hierher gehören ferner jene Bilder, welche, unter der Form eines Mahles von sieben Personen, anspielend auf die wunderbare Brodvermehrung, das himmlische Mahl repräsentiren, sowie die in der Katakombe zu Alexandrien in neuerer Zeit aufgefundene vereinte Darstellung der Hochzeit zu Cana, der Brodvermehrung und des eucharistischen Mahles, wodurch die enge Verbindung untereinander ausgesprochen ist[2]. Alle das heiligste Geheimniß der Kirche verhüllenden Bilder, in denen die Siebenzahl der Tischgenossen feststehend ist, sind übrigens streng von den Darstellungen von speisenden Männern und Frauen zu sondern, welche in beliebiger Anzahl, je nach der Menge von Personen auftreten, die in der Grabkammer beigesetzt sind, und in denen nur das himmlische Festmahl angedeutet wird, an dem die zur Ruhe eingegangenen Seelen sich erquicken[3].

II. Wir gehen nun zu den allegorischen Darstellungen über, in denen sich das Symbol zur figürlichen Composition entwickelt. Der Inhalt der Parabeln des Herrn, welcher besonders geeignet schien, den Glauben und die Hoffnung des Christen zu stärken, wird hier in leichtfaßliche, dem allgemeinen Verständniß zugängliche Bilder gebracht, die geeignet sind, sich dem Gedächtniß einzuprägen. Kein Gegenstand der frühen christlichen Kunst war so beliebt als der des guten Hirten, in dem sich die ganze Heilslehre des Christenthums verkörpert fand[4]. Die Worte des Herrn (Joh. 15, 11): ‚Ich bin

---

[1] Hieron. ep. ad Rusticum: ‚Nihil illo ditius qui corpus Domini in canistro vimineo et sanguinem portat in vitro.‘ Abbildung des Fisches bei De Rossi, Roma sott. vol. II, tav. XVI, des Dreifußes mit dem Fisch und sieben Broden tav. XV. Daneben Moses und der Fischer, der einen Fisch an der Angel aus dem Wasser zieht, sowie das Mahl der Sieben. [2] De Rossi, Bull. 1865.

[3] Luc. 22, 30: ‚ut edatis et bibatis super mensam meam in regno meo.‘ Luc. 12, 37: ‚praecinget se et faciet illos discumbere.‘ Tob. 22, 19. Der Abbé Polidori hat diese jetzt allgemein angenommene Deutung zuerst der der Agapen unterlegt (Amico catt. c. VII, p. 390; VIII, 174. 262).

[4] Clem. Alex. Paedag. lib. III: ‚ποιμὴν ἀρνῶν βασιλικῶν; προβάτων λογικῶν ποιμήν.‘ Aberkios, Bischof von Hierapolis in Phrygien nennt sich den Schüler des guten Hirten:

Ἀβέρκιος εἰμὶ μαθητὴς ποιμένος ἁγνοῦ.

Wandgemälde aus S. Lucina. (Zu S. 38.)

Wandgemälde aus S. Callisto. (Zu S. 38.)

Wandgemälde aus S. Callisto. (Zu S. 38.)

Deckengemälde aus S. Domitilla: Orpheus. (Zu S. 40.)

der gute Hirt', und die Parabel vom verlorenen und wiedergefundenen Schafe (Luc. 15. 4, 5) gaben den Stoff zu diesem Bilde; auf solchen Titel bezieht sich auch das Buch des Hermas sowie der Hymnus des Clemens. Auch im Orient war es bekannt; Eusebius berichtet von Abbildungen des guten Hirten, die er gesehen hat, und in den Mosaiken von Ravenna besitzen wir die schönste Darstellung dieses Gegenstandes. Er erscheint auf allen Arten von Monumenten, in den Fresken der Katakomben, den Reliefs der Sarkophage, in Stuck an den Wänden, auf Grabsteinen, Goldgläsern, Ringen und geschnittenen Steinen. Er war wie eine Homilie, die sich überall den Augen der Gläubigen darbot und sie an die Wohlthaten der Erlösung und die göttliche Barmherzigkeit erinnerte, welche ausgeht, den Sünder zu suchen, und nicht ermüdet, bis sie ihn in den Schafstall der Kirche zurückgeführt hat.

Der gute Hirt der christlichen Monumente unterscheidet sich in der Tracht wenig von dem antiken Typus, wie er in der Blüthezeit der griechischen Kunst herausgebildet war; es ist fast immer ein junger, unbärtiger Mann, da nach den Worten des heiligen Augustin die Jugend des göttlichen Hirten eine ewige ist; er erscheint in der frühen Kunst mit kurzem, zuweilen gelocktem, in den Mosaiken mit längerem Haar und heiterem, liebevollem Ausdruck. Seine Kleidung ist die an den Hüften, seltener unter den Armen geschürzte Tunica, mit den Purpurstreifen geschmückt. Diese Tunica ist zuweilen mit einem kleinen Mantel bedeckt, einer Art von Chlamys oder Sagum, oder Penula von Fell. Seine Beine sind mit den fasciae crurales bekleidet, die Fußbekleidung wechselt. Das Haupt ist unbedeckt, mit seltenen Ausnahmen, zuweilen mit Nimbus versehen oder einer Krone von sieben Sternen. In seiner Hand trägt er den Hirtenstab (pedum), das Milchgefäß (mulctra) und die Hirtenflöte mit sieben Röhren, auf seinen Schultern meistens das Lamm oder eine Ziege[1]. Wir sehen den guten Hirten in den verschiedensten Situationen: trauernd über das verlorene Schaf, oder dasselbe zurücktragend, mit einem oder mehreren oder auch in der Mitte von zwölf Schafen, gelehnt auf seinen

---

Tert. de pudic. c. 7: ,Ubi est ovis perdita a Domino requisita et humeris eius revecta? Procedant ipsae picturae calicum vestrorum, si vel in illis perlucebit interpretatio pecudis illius, utrumve christiano an ethnico peccatori de restitutione colliniet?' c. 10: ,Cui ille si forte patrocinabitur pastor, quem in calice pingis prostitutorum (der katholischen Christen).' Nach Baronius (ad an. 216) war auf dem Pallium der Erzbischöfe das Bild des guten Hirten, von dem jetzt nur noch die Kreuze übrig sind. Sedulius besingt den guten Hirten in den schönen Versen:

„. . . Ut semita vitae
Ad caulas me ruris agat, qua servat amoenum
Pastor ovile bonus, qua vellere praevius albo
Virginis agnus ovis, grexque omnis candidus intrat.'

[1] Zuweilen erscheint er in einer Decoration von Weinreben, dem so viel gebrauchten Bilde der Kirche (Is. Kap. 5; Psalm 79) und des Erlösers (Joh. 15, 1), das die apostolischen Constitutionen wiederholen.

Hirtenstab, während seine Gehülfen die Schafe melken. In diesen Vorstellungen ist das Bild des guten Hirten, zumal in den Deckenbildern, oft mit Laubwerk oder biblischen Geschichten umgeben. Für die Beliebtheit dieser Darstellung spricht, daß, als Constantin seine neue Hauptstadt mit Kunstwerken verzierte, dieses gefeierte Bild in Erz gegossen über dem großen Brunnen des Forum aufgestellt ward [1].

Besondere Beziehungen zur Erlösung und zum Erlöser fanden die alten Christen in der Gestalt des Orpheus, da die unter seinem Namen existirenden Dichtungen, welche oft von Clemens von Alexandrien angeführt werden, ihn als Vertreter des Monotheismus kennzeichnen. Die Väter nennen ihn den Verkünder der Erlösung und setzen die Wirkungen, die seine Musik auf die lebende und unbelebte Natur der Sage nach ausübte, mit dem sittlichen und religiösen Erfolge der Lehre Christi über die Seelen in Vergleich, so daß er als Antitypus Christi auch in den Malereien der Katakomben seine Stelle fand, wovon indeß bis jetzt nur drei Beispiele nachgewiesen sind [2]. Die Beziehung auf Christus erhellt aus der Darstellung in S. Callisto, wo er die Leier schlagend zwischen zwei Lämmern sitzt. In den Bildern von S. Domitilla, welche Bosio kannte, erscheint er als Jüngling in phrygischer Mütze, wie ihn die heidnischen Autoren beschreiben, inmitten der von ihm beseligten Natur auf einem Felsen sitzend, Bäume zur Seite, während die Thiere dem Saitenspiel lauschen. Dieses Bild ist umgeben von acht kleineren Darstellungen, in denen Daniel zwischen den Löwen, David, Moses, den Felsen schlagend, und die Auferweckung des Lazarus auftreten, wodurch die Beziehung auf Christus gesichert ist — ein schönes Bild des Erlösers, der den Fluch von der Natur genommen und sie befähigt hat, dereinst verklärt seinem ewigen Reiche der Liebe und Versöhnung anzugehören [3].

Die Parabel der klugen und thörichten Jungfrauen ist in mehreren Darstellungen vorhanden, so, außer der von Bosio im Cömeterium der hl. Agnes aufgefundenen Composition, in einer zweiten, welche de Rossi veröffentlicht hat und welche sehr deutlich und ausdrucksvoll ist: Christus nimmt hier die Mitte des Bildes ein, welches in einem Arcosolium über dem Grabe einer gottgeweihten Jungfrau gefunden wurde; er hat die Rechte nach den klugen Jung-

---

[1] Euseb. de vita Const. c. 49: ‚Vidisses igitur in fontibus, qui sunt in medio foro, boni pastoris imagines divinorum oraculorum peritis notissimas.'

[2] De Rossi, Roma sott. II, tav. X et XVIII, fig. 2, p. 356.

[3] Cfr. Horat. de arte poet. v. 131 seq.:

Silvestres homines sacer interpresque Deorum
Caedibus et victu foedo deterruit Orpheus
Dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones.

Philostr. Vita Apollon. I, 25. Die Leier wurde unter die Sterne versetzt. Cfr. Lucian. de astrolog.

[4] Bull. 1863, p. 76. Cfr. Martigny, p. 795.

frauen einladend ausgestreckt, welche ihre brennenden Fackeln freudig emporhalten; zu seiner Linken die thörichten mit umgekehrter Fackel und niedergesenktem Blick. Auf dem darunter befindlichen Sarkophage ist eine betende Gestalt, vermuthlich die der Verstorbenen, zwischen zwei Personen, die eine Draperie halten, vielleicht hindeutend auf die Aufnahme der Seele in's Reich der Seligen. Es scheint, daß die Darstellungen dieser Parabel lange Zeit beliebt waren, denn wir sehen nicht nur öfters die klugen Jungfrauen allein wiederkehren als Aufmunterung, sich zur Rechenschaft bereit zu halten, sondern finden auch im Liber pontificalis, daß Papst Paschalis I. im neunten Jahrhundert die Basilika der hl. Praxedis mit einer gewirkten Darstellung dieses Gegenstandes beschenkte[1]. Auch die Parabel vom Säemann erscheint öfters auf den Sarkophagen und in den kleineren Malereien. Die Parabel vom Weinstock ist durch die häufigen Bilder der heiligen Schrift[2] zu einer allgemein verständlichen Allegorie geworden: der Herr hatte sich selbst den wahren Weinstock genannt und seine Jünger die Reben, und eines seiner schönsten und trostvollsten Gleichnisse ist das der Arbeiter im Weinberge; demgemäß wiederholen die ältesten Zeugnisse der Tradition diese Ideen und lesen wir in den apostolischen Constitutionen (lib. I. prooem.): ‚Die katholische Kirche ist die Pflanzung Gottes und sein erwählter Weinberg.‘ Demnach findet man die Scenen der Weinlese, die mit Trauben besetzten Weinranken so oft als Motive symbolischer Ornamentation in den christlichen Denkmälern angewandt, in der Umgebung des guten Hirten, des Monogrammes Christi, oder in Verbindung mit Tauben, dem Symbol der gerechten Seelen. Schon auf alten jüdischen Grabsteinen wurden, wie auf den Münzen, Abbildungen von Weintrauben als Hinweis auf das verheißene Land gefunden, ein Gebrauch, den die Christen annahmen und mit dem Begriff des wahren Landes der Verheißung, dem himmlischen Vaterlande, vereinigten, während der Gebrauch des Weinstocks als eucharistisches Symbol etwas späterer Zeit angehört[3]. Diese Verbindungen, in denen Reben und Trauben des Weinstockes auftreten, weisen naturgemäß den Gedanken zurück, daß hier nur ein den antiken Malereien aus dem Dionysoskreise entnommenes Ornament vorliegt.

---

[1] ‚Vestem chrysoclavam ex auro gemmisque confectam, habentem historiam virginum cum facibus accensis mirifice comptam atque decoratam.‘

[2] Is. Kap. 5. Psalm 79. Hohesl. Kap. 7, 12; 8, 11—12. Joh. 15, 1.

[3] Bull. 1865. Auch Kreuze wurden mit Weinreben verziert, so das Kreuz des Vatican und das (in Mosaik) von S. Clemente in Rom. Cfr. Borgia, De cruce Vaticana. Bartoli (p. 406) hat unter seinen Monumenten von Aquileja ein gemaltes Crucifix, umgeben von Weinreben mit Trauben. Das erinnert an die Decorationen, welche Hieronymus von der Kirche des Nepotian erwähnt: ‚floribus et arborum comis vitiumque pampinis obumbravit.‘ — So das kreuztragende Lamm zwischen Trauben und Broden in dem Buche von Vogüé über Syrien (pl. 48). Cfr. Martigny p. 798.

III. Die historischen Darstellungen aus der heiligen Geschichte des alten und neuen Bundes geben zu erkennen, daß auch hier eine bestimmte Absicht, eine Richtung für das Symbolische, für das leicht Verständliche und das Lehrhafte maßgebend war, entsprechend der Belebung der Hoffnung und Zuversicht in den Trübsalen der Verfolgung und des Martyriums, im Hinblick auf das ewige Reich der Verheißung. Nicht die historisch bedeutsamen Wendepunkte in der göttlichen Führung des erwählten Volkes, nicht die hochheiligen Züge der Leidensgeschichte des Herrn treten in diesen Malereien vornehmlich auf, noch die dramatisch wirksamen und ergreifenden Scenen der Offenbarung; sondern fast alle Darstellungen beziehen sich auf die trostreichsten, mildesten und hoffnungsfreudigen Seiten der göttlichen Lehre. Der Glaube dieser Christen war ein lebendiger und zuversichtlicher, erprobt in steter Verfolgung und Anfechtung: ihre Aufgabe war die des geduldigen Leidens; ihre Pfade waren dornig, und sie empfanden die ganze Bitterkeit des Kreuzweges. Fast beständige Scenen des Leidens, blutige Martyrien, ausgesuchte Foltern umgaben ihren Lebenspfad und nöthigten sie, ihren Blick auf das Land des ewigen Friedens zu richten. Eilten sie aus dem Verkehr, wo ihnen alles feindlich und roh entgegentrat, in diese unterirdischen ehrwürdigen Räume, dann verlangte das gequälte Herz nach den Wassern des Trostes, der Freude, der Hoffnung, wie der Wanderer zum Quell der Oase nach der langen beschwerlichen Reise im Sande der Wüste. Ihr an Leiden gewöhntes Auge sehnte sich nach jenen milden, verheißenden Zügen der göttlichen Geschichte, an denen sie auszuruhen, aus denen sie Kraft und Freudigkeit zum Leben und Sterben zu schöpfen vermochten. Einfach und schlicht, wie der Katechismus des Volkes, mild und rührend, von herzgewinnender und erfrischender Klarheit und Bestimmtheit des Wollens eingegeben, sind diese halb geschichtlichen, halb symbolischen Bilder zugleich ein lebendiger Commentar zum Denken und Fühlen jener Heroen, auf deren starken Schultern das irdische Reich Gottes, die Kirche, sich aufbaute. Wie das Streben dieser erwählten Zeugen des Glaubens sich läuterte von allen irdischen Zwecken, so entbehren auch diese Malereien aller weltlichen Mittel der Ueberredung: sie sind so einfach, wahr, schlicht und mild, wie der Geist der heiligen Schriften, der sie erfüllt, sie erzählen in kurzem Vortrag, in bescheidenster Form, mit den wenigsten Mitteln.

In der Darstellung des Sündenfalles und der Verläugnung des Apostels Petrus wird an die Sündhaftigkeit der menschlichen Natur erinnert und die Demuth als die Grundlage des christlichen Lebens, das Fundament aller Tugend gepredigt, deren der Bekenner in den schweren Prüfungen seines Lebens vor allem bedurfte; aber wie der demüthigen Selbsterkenntniß die Gnade nicht fehlt, so ist in der Darstellung Noahs in der Arche, Daniels zwischen den Löwen, der drei Jünglinge im feurigen Ofen, in dem wunderbaren Durchgange durch das rothe Meer, der Errettung vor den Nachstellungen der Aegypter, im Leben des Jonas die Hoffnung auf die wunder-

bare Hülfe des Herrn[1], der im Schwachen mächtig ist, aufrecht gehalten. Um diese Hülfe zu verdienen, muß der Dienst des wahren Gottes ein eifriger und wachsamer sein, zum Opfer bereit, wie es Abrahams Gehorsam, des Moses heiliger Eifer erkennen lassen. Dem demüthigen Vertrauen folgt, wie in der Heilung des Blinden und des Gichtbrüchigen, die wunderbare Hülfe des Herrn; willig erschließt sich die Quelle des lebendigen Wassers, die fortströmt zum ewigen Leben, dem, der anpocht und eines guten Willens ist, wozu die Darstellung des Moses, der an den Felsen schlägt, aus dem die Wasser entströmen, und der Samariterin am Brunnen eine sprechende Erläuterung gibt.

In der wunderbaren Speisung der Tausende stärkt sich die Seele durch das Angedenken an die höhere geistige Nahrung, an das eucharistische Mahl, welches der Seele unsterbliches Leben spendet. Die Erweckung der Tochter des Jairus, des Jünglings zu Naim weist auf den Herrn über Leben und Tod, der Leib und Seele lebendig macht, nicht minder, als die so oft wiederholte Erweckung des Lazarus die Hoffnung auf die dereinstige Auferstehung lebendig erhält, während die Himmelfahrt des Elias auf die Himmelfahrt Christi und den dereinstigen Triumph des Bekenners hindeutet.

Für den symbolischen Charakter dieser Bilder spricht nach dem Urtheil de Rossi's nicht nur die Wahl und Disposition der Objecte, sondern auch die Auffassung derselben, und in der That: die wenigen Figuren, aus denen diese Compositionen sich zusammensetzen, erscheinen so ruhig und leidenschaftslos, so ganz im Charakter epischen Erzählens, daß sie nur als Träger einer Idee zu fassen sind; alle Individualität und Bestimmtheit fehlt, auch die Erscheinung des Herrn, die stets jugendlich, mild und friedvoll ist, will nur an das göttliche Wort in seinem verklärten Zustand erinnern, dazu das nur Andeutende in allem Beiwerk; der Kasten Noahs, kaum geeignet, ihn selbst zu tragen, der Ofen, in dem die drei Jünglinge kaum Platz finden: alles deutet auf eine hieratische Bilderschrift, eine Erhebung des Geschichtlichen zu einem Bilderkreise, in dem oft die einzelnen Theile der Composition wiederholt werden, als genügten sie, die Idee des Ganzen nahe zu bringen; überall die sparsamsten Mittel des künstlerischen Ausdrucks.

Der Sündenfall findet sich in den Monumenten des christlichen Alterthums wegen der zahlreichen moralischen Erwägungen, welche die Kirche daran knüpfte, häufig dargestellt. Das Bild des ersten Adam, dessen Fall das menschliche Geschlecht verdarb, erinnerte an den zweiten (1 Cor. 15, 45), der es lebendig machte, und hielt so die Hoffnung des Christen wach[2], sowie das Vertrauen

[1] In der Geschichte des Jonas vereinigen sich mehrere Beziehungen; so ist er das besondere Vorbild der Auferstehung.

[2] Buonarroti, tav. I, 1, gibt ein Bronzemedaillon, auf dem Adam und Eva in Verbindung mit dem guten Hirten erscheinen, der ein Lamm trägt.

auf den höhern Beistand im Kampfe des Lebens, dessen Uebel uns durch die Stammeltern zugekommen sind. Das Bild derselben war zugleich ein Protest gegen die Irrthümer der Gnostiker und ein Bekenntniß für die Erschaffung des Menschen von Gott und für die Rehabilitation desselben durch die Buße, welche von Tatian geläugnet wurde.

Gewöhnlich stehen Adam und Eva zu den Seiten des Baumes, um den die Schlange sich windet, und bedecken ihre Nacktheit mit Blättern oder mit den Händen; die Beschämung und Reue sind dabei oft sehr gut charakterisirt. Einige Reliefs zeigen neben Adam eine Garbe, neben Eva ein Lamm, erinnernd an ihre künftige Arbeit des Ackerbaues und der Bereitung der Kleider. Zuweilen erweitert sich die Scene: Gott selbst, als das göttliche Wort, erscheint in jugendlicher Gestalt und überreicht die Garbe an Adam, das Lamm an Eva. Bottari (T. 51) gibt ein Bild, wo Eva bereits den Apfel gepflückt hat, während Adam sich bei der Gestalt Gottes entschuldigt[1].

Abel ist das älteste Vorbild des Erlösers; wir sehen beide Brüder auf den Reliefs der Sarkophage mit ihren Opfergaben vor dem Herrn, einer ehrwürdigen sitzenden Gestalt, die das Opfer Kains zurückweist.

Die Darstellung Noahs ist sehr häufig; er steht in einem viereckigen Kasten, welcher die Arche bedeutet, und hat die Arme erhoben, um den Oelzweig in Empfang zu nehmen, den die Taube bringt, oder man sieht ihn am Fenster der Arche. Diese steht auf einem Felsen, dem Berge Ararat, oder sie schwimmt auf den Wassern der großen Fluth: es ist das Bild der streitenden Kirche, welche in den Stürmen der Welt allen ein Asyl bietet, das sie an die Gestade des seligen Lebens trägt. Die unzähligen Abbildungen in den Monumenten sollten die Gläubigen an die Bevorzugung erinnern, die Gott ihnen in der Berufung zum Glauben erwiesen. Ambrosius hatte die Arche in seiner Basilika malen lassen mit entsprechenden Versen[2]. In den Krypten und auf den Gräbern bedeutet sie die Gemeinschaft der Kirche, in der die Gläubigen verstorben sind, eine Illustration des ‚in pace'.

---

[1] Auf dem Sarkophage bei Allegranza, Monum. crist. di Milano, tav. V. VI, eine Reihe von Scenen. Auf alten bithynischen Münzen wie unter den ägyptischen Hieroglyphen zeigt die Schlange ein Weibergesicht. Vgl. Münter S. 46, Anm. 71.

[2] Arca Noe nostri typus est, et spiritus ales,
Qui pacem populis ramo praetendit olivae.

Epiph. adv. haer. XXXIX, 7. Tert. de bapt. c. 8. Die Münze von Apamea (Septimius Severus, Macrinus und Philippus) mit der Abbildung der Arche als alte Tradition, bei Eckhel, Doctr. n. t. III. De Rossi, Bull. 1865, p. 44. Abbildung der Münze bei Martigny p. 518. Die sibyllinischen Bücher geben Kunde von der Sündfluth (Carm. Sibyll., ed. Galaei, p. 152). Das Wort κιβωτός daselbst ist dasselbe wie im Neuen Testament. Vgl. 1 Petr. 3, 20. 21. Der hl. Petrus bemerkt, daß in der Arche nur Wenige, nämlich acht Seelen, gerettet wurden; kein Bild konnte passender die Rettung in der einen Kirche illustriren. Das Taufwasser heißt ein Gegenbild des Wassers der Sündfluth, weil beide darin ähnlich sind, daß Gerettete aus ihnen hervorgingen: aus dem Wasser der Fluth Noe, aus der Taufe die Christen dem Geiste nach.

Christuskopf aus S. Callisto.
(Zu S. 58.)

Von einem Wandgemälde der Katakomben:
Arche Noe's. (Zu S. 44.)

Christuskopf aus S. Ponziano. (Zu S. 59 u. 195.)

Die Kirche verehrte in Abraham die Kraft des Glaubens und in Isaak das Bild des geopferten Erlösers; es ward allgemein angenommen, und der Widder, der an seine Stelle trat, gab Veranlassung, daß Christus selber in den alten lateinischen Gedichten den Namen ‚aries' erhielt. Gregor von Nyssa berichtet ausführlich, wie Johannes von Damaskus betont, daß er solche Gemälde vom Opfer des Isaak nicht ohne Thränen habe sehen können; auch Augustinus gedenkt ihrer und die christlichen Dichter. Die Darstellung erleidet Verschiedenheiten; so trägt Isaak selbst das Holz zum Altar, während Abraham dabei steht und die Hand in den Wolken sichtbar ist, oder Isaak kniet mit gefalteten Händen und Abraham erhebt das Schwert, während der Widder neben ihm sich befindet. Zuweilen steht Abraham selbst auf dem Altar mit ausgebreiteten Händen, dankend und betend, zur Seite Isaak und der Widder. Der Gegenstand war außerordentlich beliebt und findet sich nicht nur in schönen Fresken in S. Callisto und S. Priscilla, auf Sarkophagen sowohl als auch auf Ringen. Moses, der Führer des jüdischen Volkes, der große Gesetzgeber, ist eines der bedeutendsten Vorbilder Christi, deßhalb erscheint er auch so oft auf den frühchristlichen Monumenten jeder Art. Wir finden ihn im Begriff, sich dem brennenden Dornbusch zu nähern, indem er seine Schuhe ablegt, um die Mission des Führers von Israel zu erhalten; er ist meistens allein und sein Blick erschreckt dahin gerichtet, von wo die göttliche Stimme tönt; diese ist zuweilen durch die Hand in den Wolken angedeutet, wie in einem Bilde von S. Callisto, sonst erscheint Gott in der Gestalt eines ehrwürdigen Mannes. Diese Darstellung auf den christlichen Gräbern bezeugte übrigens, nach Gregor von Nazianz und Augustin, den Empfang der Taufe, daß der Gläubige, wie Moses seine Schuhe, so seine Fehler abgelegt hatte, ehe er sich Gott näherte [1].

Der Durchgang durch das rothe Meer zeigt Moses, wie er seinen Stab gegen die ertrinkenden Aegypter hebt; auch hier sehen die Väter ein Bild der Taufe. Am häufigsten erscheint derselbe Wasser aus dem Felsen schlagend; in den Malereien ist er hier immer allein, sonst sieht man die Israeliten von dem Wasser trinken. Seltener ist das Wunder schon vollendet aufgefaßt, und Moses, eine Rolle in der linken Hand, weist mit dem Stabe den Israeliten die Quelle. Justinus hatte schon Christus den ‚Felsen' genannt, und in dem alten sechszeiligen Epigramm, das dem Papste Damasus zugeschrieben wird, finden wir die Worte ‚fons' und ‚petra' von Christus gebraucht [2]. Um diese

[1] Orat. 42. Aug. serm. 101. Isid. Hispal. Quaest. in Exod. c. 7. Martigny p. 473.

[2] 1 Cor. 10, 4: ἔπινον γὰρ ἐκ πνευματικῆς ἀκολουθούσης πέτρας· ἡ δὲ πέτρα ἦν ὁ Χριστός. In S. Callisto ist das Bild des Moses mit dem Fischer, der an der Angel den Fisch hält, in Verbindung gesetzt. Cfr. De Rossi, Roma sott. vol. II, p. 331: ‚La fonda dell' acqua battesimale e la sua origine dalla pietra furono allora e poi considerate come tipo dell' origine e dell' unità della fede.' Cfr. S. Maximi opp., ed. Rom. 1784, p. 168: ‚Ut petra erat Christus, ita per Christum Petrus factus est petra.'

höhere Bedeutung zweifellos zu machen, haben die alten Künstler dieses Bild mit dem der Erweckung des Lazarus zusammengestellt und beide in Figur und Kleidung einander genähert. Nach der Lehre der Väter ist Petrus der Moses des christlichen Volkes, der aus dem Felsen, welcher Christus bedeutet, die Wasser des ewigen Lebens hervorquellen macht und allen Menschen die lebenspendenden Quellen seiner Lehre öffnet; so findet sich denn auch auf einigen Goldgläsern Moses am Felsen mit der Inschrift ‚Petrus‘ [1]. Von anderen Scenen aus dem Leben Mosis begegnen wir dem Empfang der Gesetzestafeln aus der göttlichen Hand in den Wolken [2]. Im Cömeterium der hl. Priscilla haben Bosio und Bottari in drei Personen, von denen die mittlere in die Ferne weist, auch Moses mit Josua und Caleb finden wollen. Samson, auf seinen Schultern die Thore von Gaza tragend, gilt bei den Vätern als ein Bild des Erlösers, welcher die Pforten der Unterwelt zerbrochen hat, in der die Seelen der Gerechten seiner Ankunft harrten; wir finden diesen Gegenstand selten auf altchristlichen Monumenten, und er wird häufig mit dem sein Bett tragenden Gichtbrüchigen verwechselt [3]. Nur einmal erscheint David mit der Schleuder in Hirtentracht in einer der Abtheilungen der Decke des Cömeteriums von S. Callisto, in unzweifelhafter Auffassung [4]. Von höchster Bedeutung für das Dogma der Auferstehung mußte sich für den christlichen Bildercyklus nach den Worten des Herrn das Bild des Propheten Jonas empfehlen [5]. Seine Geschichte war das Vorbild der allgemeinen Auferstehung, wie der des Erlösers — Grundwahrheiten der christlichen Lehre, welche von den Feinden des Glaubens heftig bekämpft wurden und die deßhalb betont werden mußten [6]. Die Darstellung dieser Ereignisse hatte also den doppelten Zweck, die Christen in der Zeit der Verfolgung zu stärken und gegen die Sarkasmen der Heiden erfolgreich zu protestiren. In den Fresken von S. Callisto sehen wir in vier Abtheilungen die Hauptmomente geschildert: Jonas, von einem der Schiffsleute in den Rachen des Ungethüms geworfen, von diesem an das Land geschleudert, liegend unter der Kürbislaube und endlich trauernd und sich den Tod wünschend. Diese Darstellungen treten häufig vereinzelt auf, immer aber begegnet man Jonas im Zustande völliger Nacktheit, mit einer Ausnahme in S. Callisto, wo er Tunica und Pallium trägt [7].

Job, auf einem Düngerhaufen sitzend, erscheint in den Fresken von S. Callisto, S. Marcellin und S. Pietro und in den Reliefs, auch auf dem berühmten Sarkophag des Junius Bassus. Er trägt gewöhnlich eine einfache

---

[1] Boldetti p. 200. Bottari tav. CXXXIV. Cfr. Martigny p. 474.

[2] In dieser Darstellung lag zugleich ein Protest gegen die manichäische Lehre, daß Moses nicht das Gesetz Gottes, sondern des Teufels erhalten habe. Cfr. S. Aug. ep. 236.

[3] Bottari tav. CLXXXVII, 2. [4] Aringhi I, 54. Bottari tav. LXIII.

[5] Matth. 12, 39. 40; 16, 4. Luc. 11, 30.

[6] Aug. in psalm. 88. [7] Bottari tav. LXV.

Tunica (selten das Pallium), aus welcher Schultern und Arme bloß hervorgehen, ein Zeichen seiner Erniedrigung, da dieses nur die Tracht der Sklaven und gemeinen Arbeiter war. Seine Haltung ist die tiefer Trauer; vor ihm stehen seine Frau und einer seiner Freunde, erstere reicht ihm an der Spitze eines Stabes ein Brod und verhüllt ihr Gesicht mit dem Gewande, um sich vor seiner Ausdünstung zu schützen[1]. In den Katakomben haben wir ein Fresco, wo er mit dem Scherben seine Wunden reinigt. Das Bild des heiligen Dulders auf den christlichen Gräbern deutet auf das Dogma der Auferstehung des Fleisches, für das er selbst ein so klares Zeugniß abgelegt hatte[2].

Die Geschichte Daniels wurde mit besonderer Vorliebe zum Vorwurf genommen. Auf den Sarkophagen sehen wir ihn in Tunica und Pallium vor einem Altar stehend, auf dem ein Feuer brennt, einer Schlange, die sich um einen Baum windet, mit beiden Händen die Kuchen darbietend, welche den Gott der Babylonier vernichten. Sein Weilen unter den Löwen erscheint in zahllosen Denkmälern der Katakamben, denn die Prüfungen Daniels galten den ersten Christen besonders als Vorbild der Passion des Erlösers, die sie sich am liebsten in Allegorien nahe brachten; auch hielt es ihren Muth und ihre Zuversicht in den Verfolgungen aufrecht und erinnerte an das Dogma der Auferstehung. In den Reliefs fehlt dabei nich die Gestalt des Habakuk, der auf Befehl Gottes Daniel die Lebensmittel bringt. Alle diese Bilder führen den Propheten jugendlich vor und mit wenigen Ausnahmen in völliger Nacktheit, meist zwischen den Löwen stehend, Hände und Augen betend erhoben[3].

Die drei Jünglinge im Feuerofen gaben ein Bild, welches, nach dem hl. Cyprian, den Christen in ihren Leiden zu großem Troste gereichte[4]; sie erscheinen nackt oder bekleidet, die Hände zum Gebet erhoben, zuweilen auch ohne den Ofen.

Die Geschichte des Tobias erhielt dadurch hohe Bedeutung, daß die ersten Christen nach dem Zeugniß der Väter den Fisch als ein Bild des Erlösers betrachteten: wie dieser einst Sara von dem bösen Geiste befreit und durch seine Galle dem alten Tobias das Augenlicht wiedergegeben, so hatte Christus durch seine Leiden den Fürsten dieser Welt gestürzt und die geistige Finsterniß der Menschheit vertrieben. In einem Fresco der Katakomben sehen

---

[1] Job 19, 17.

[2] ‚Scio quod redemptor meus vivit, et in novissimo die de terra surrecturus sum, et rursum circumdabor pelle mea, et in carne mea videbo Deum meum. Quem visurus sum ego ... et non alius; reposita est haec spes mea in sinu meo‘ (cap. 19, 25—27).

[3] ‚Durch Ausbreiten der Hände,‘ sagt Gregor von Nazianz (Orat. 22) ‚überwand er die Löwen.‘ So beschreibt ihn Constantin in seiner Rede an die Väter zu Nicäa (c. 17), woraus wir schließen können, wie die Statue Daniels auf dem Forum zu Constantinopel gewesen ist. Cfr. Euseb. V. C. c. 3.

[4] De laps., ep. 58.

wir den jungen Tobias am Anfang seiner Reise und vom Engel geleitet; in einem andern erscheint er fast ganz unbekleidet, mit dem Fisch in der Rechten und dem Reisestab in der Linken; ein drittes Fresco zeigt ihn, den Fisch dem Engel darbietend, welcher mit einer langen Tunica bekleidet ist, während Tobias nur einen Gürtel trägt. In dem Cömeterium von S. Saturnin findet sich diese Scene in größerer Vollständigkeit; man sieht ihn auch mit dem Hunde und dem Herzen und der Galle des Fisches in der Hand der Heimath zueilen [1]. Sollten nicht auch diese häufigen Abbildungen in den Katakomben, welche sicher nicht ohne die Zustimmung der Oberhirten geschahen, darauf hindeuten, daß das Buch Tobias seit den frühesten Zeiten in dem Kanon der heiligen Bücher seinen Platz gefunden hatte? [2]

Der Prophet Elias, auf einer Quadriga stehend und gen Himmel fahrend, war den ersten Christen ein trostreiches Bild; er erscheint jugendlich, unbärtig, während sein Schüler Elisäus, dem er den Mantel zuwirft, älter und bärtig ist; unter dem Wagen findet man zuweilen den Fluß Jordan in antiker Weise personificirt. Irenäus [3] bezeichnet den Elias als ein Vorbild der Auferstehung, wie denn, nach dem Glauben der Juden und Christen, dieser Prophet am Ende der Tage der Wiederkunft des Herrn vorausgehen soll. Gregor der Große [4] betrachtet ihn auch als Vorbild der Himmelfahrt Christi; man sieht dann in der Uebergabe des Mantels an Elisäus die Uebertragung der Lehre und der Gewalt an den Apostel Petrus.

Die Vision des Ezechiel, dargestellt durch eine jugendliche Erscheinung in antikem Costüm, welche die Hand gegen zwei nackte Gestalten ausstreckt, vor denen ein Todter und zwei Köpfe sich befinden, der eine davon der Haut entkleidet [5], findet sich auf einigen christlichen Sarkophagen. Hieronymus bestätigt die Deutung dieser Scene, indem er versichert, daß die Vision des Ezechiel, welche das Dogma der Auferstehung des Fleisches lehrte, durch beständige Lesung in den Kirchen den Christen geläufig war.

Von Darstellungen aus dem Neuen Testament treten außer den schon genannten des guten Hirten, des Säemanns noch folgende eigentlich historische auf: die Verkündigung. Die älteste Abbildung derselben findet sich im Cömeterium der Priscilla: eine jugendliche Figur im Pallium über der Tunica streckt den Arm gegen eine sitzende weibliche Gestalt aus, welche Zeichen der Ueberraschung gibt; die Scene ist noch von classischer Einfachheit der frühen Kunst.

Die Weisen aus dem Morgenlande, ein in den alten Denkmälern sich wiederholendes Bild, zugleich ein Glaubensbekenntniß für die Gottheit Christi und die Würde der Gottesmutter, sowie ein Protest gegen die Häresien da-

---

[1] Abbildung bei Martigny p. 760. 761.
[2] Martigny p. 761. [3] l. V, c. 5.
[4] l. II in evang. hom. 29, 6. [5] Kap. 37, V. 7.

Wandgemälde aus S. Generosa. (Zu S. 60 u. 197.)

Mariä Verkündigung in S. Priscilla. (Zu S. 48.)

gegen, vielleicht auch für die Heidenchristen ein lebhafter Appell zur Dankbarkeit gegen die Vorsehung für die Berufung zum Heil. Die Weisen sind nach alter Tradition drei, doch kommen auch nur zwei und auch vier vor, Licenzen des Künstlers, zuweilen vielleicht aus Gründen der Symmetrie der Composition veranlaßt. Sie sind mit kurzer, gegürteter Tunica bekleidet und dem Sagum oder der Chlamys, tragen die phrygische Mütze (was auf Persien schließen läßt) und stehen vor dem göttlichen Kinde, welches auf den Knieen seiner Mutter gehalten wird, die auf einer mit Kissen bedeckten antiken Kathedra sitzt. Joseph steht daneben oder dahinter; einmal erscheint er auf einem Sarkophage, die Hand über Maria und das göttliche Kind wie schützend ausgestreckt. Dieses sitzt zuweilen in der Krippe [1], die Scene ist dann in einem Stalle, und Ochs und Esel sind dabei. Die Form der Gaben wechselt; gewöhnlich trägt der eine ein Gefäß und eine Krone, der zweite eine Schale, der dritte ein ähnliches Gefäß; auf einem Fresco in S. Callisto sind diese Gaben in kleinen Kasten enthalten [2]. Der Stern, welcher die Weisen führte, vervollständigt zuweilen das Bild. In einer Malerei im Cömeterium der hl. Cyriaca ist der Stern durch das Monogramm Christi ersetzt; der erste der Magier deutet zuweilen auf den Stern hin.

In einem Arcosolium von S. Callisto sehen wir eine Gruppe von drei Personen; dieselbe besteht aus einer Frau in langem Gewande mit Schleier, einem kräftigen Manne in Tunica und Pallium und einem Kinde von etwa sechs Jahren, welches die Hände in der Geberde der Oranten ausgestreckt hält. Es wäre naheliegend, hier eine Darstellung der heiligen Familie zu sehen, doch wollen aus guten Gründen weder Bottari, noch Aringhi, auch Bosio nicht, der das Bild entdeckte, darin etwas anderes erkennen als ein Bild der Verstorbenen, die hier vereinigt ruhen [3]. De Rossi hat indeß dieser Darstellung eine zweite im Cömeterium der Priscilla an die Seite gestellt, wo alle drei Personen die Hände betend erheben, und entscheidet sich für die Darstellung der heiligen Familie, vielleicht nach dem Wiederfinden des göttlichen Knaben im Tempel unter den Lehrern. Weitere Monumente fehlen,

---

[1] Die Geburt ist nicht in einer Höhle, wie die Tradition im apokr. Ev. Iacobi, Justinus und Origenes berichten. Cfr. Fabricius, Cod. apoc. N. T. c. 21.

[2] Bottari tav. LXXXII. Abbildung bei Martigny p. 442. Auch den Heiden war die Erscheinung des Sternes bekannt. Cfr. Orig. c. Celsum II, c. 28. Carm. Sibyll. l. VIII.

[3] Garrucci (Stor. II, p. 40) weist ebenso die Ansicht de Rossi's, daß die heilige Familie hier gemeint sei, die er selbst einst getheilt (Hagioglypta p. 174), zurück und bemerkt, daß die Darstellung Jesu als Orans undenkbar sei. Die männliche Figur ist bärtig, die christliche Kunst schildert bis über die Mitte des vierten Jahrhunderts Joseph nur jugendlich und unbärtig. Vgl. Bull. 1865, p. 25—32, 65. Schultze, Archäol. Studien, Wien 1880, S. 191. Siehe die Abbildung bei Martigny p. 313. Ein Fresco in S. Callisto (Bottari tav. LXXIV) zeigt Christus unter den Schriftgelehrten sitzend, er hält mit der Linken eine Rolle und streckt die Rechte lehrend aus. Fünf Gestalten auf einer Seite, drei auf der andern.

denn die heilige Familie erscheint öfter auf den Sarkophagen als in den Malereien der Katakomben.

Der Taufe des Herrn begegnen wir an den Wänden eines alten Baptisteriums im Cömeterium des Pontianus in Fresco, doch ist die Malerei nicht jünger als das sechste Jahrhundert [1]; zugleich erscheinen die analogen Vorstellungen des Moses am Felsen und der Brodvermehrung. Jesus steht mit halbem Körper im Jordan und hat schon den Nimbus um das Haupt. Die Taube schwebt herab, und der Täufer, mit Thierfell bekleidet, steht am linken Ufer des Jordan und legt die Rechte auf das Haupt des Erlösers; unten naht ein Hirsch, um zu trinken. Paulinus von Nola hatte die Taufe Christi bereits in der Kirche des hl. Felix abbilden lassen.

Mit den Jüngern sehen wir den Herrn öfters auf Reliefs, häufig nur mit zwei Aposteln; in den Fresken sind sie um ihn gruppirt und er lehrt sie, aber diese Bilder gehören späterer Zeit an. Den Aposteln begegnet man auf den Sarkophagen oft in der Gestalt von Lämmern, Christus in der des Lammes auf dem Felsen mit dem Kreuze. Den lehrenden Christus sehen wir in zwei Gemälden mit Tunica und Pallium bekleidet und mit ausgebreiteten Händen [2]; selten erscheint er am Brunnen mit der Samariterin, denn wir kennen in den Fresken nur zwei Darstellungen dieses schönen Gegenstandes. Er ist übrigens hier immer stehend aufgefaßt, obgleich Johannes (4, 6) erzählt, daß er sich, von der Reise ermüdet, am Brunnen niedergelassen habe. Die Samariterin, eine edle griechische Gestalt, zieht Wasser empor, und Christus redet zu ihr, auf das Gefäß hinweisend; sie kommt auch zuweilen allein vor.

Die Hochzeit zu Kana findet sich auf den Sarkophagen: Christus berührt mit dem Stabe die Krüge. Nach dem Zeugniß des Asterius, Bischofs von Amasea, war dieses Wunder eines von denen, welche die alten Christen in ihre Kleider einwebten. Christus ist dabei immer jugendlich dargestellt, in Tunica und Pallium, zuweilen hält er die Hand über die Krüge. Auf der andern Seite erscheint der Bräutigam, zwischen beiden ein Greis mit einem Buche, der Speisemeister.

Die Heilung des Gichtbrüchigen findet sich öfters in den Malereien der Cömeterien, auf Sarkophagen und auf den Goldgläsern; denn jenes Wunder galt den Christen als Symbol der Auferstehung und der Heilung im Bußsacrament; der Kranke ist dabei immer von kleinerer Gestalt als Christus, der seine Hand gegen ihn ausstreckt.

Die Heilung der blutflüssigen Frau ist vielfach in den Sculpturen der Sarkophage vertreten. Die Frau kniet oder ist tief über den Saum des Gewandes Christi herabgebeugt, der mit einem Jünger spricht; einigemal berührt der Herr das Haupt der Kranken mit einem Ausdruck des Mitleides [3].

---

[1] Bottari I, p. 66. [2] Bottari tav. LIX. LXXIV.

[3] Euseb. Hist. eccl. VII, 18. Nicephor., Hist. eccl. VI, 15.

Das kananäische Weib erscheint mit ausgestreckten Armen knieend vor Christus, er wendet die Rechte gegen sie und spricht mit ihr.

Bei der Heilung von Blinden sehen wir den Erlöser mit der Schriftrolle. Der Blinde, dem er die Hand auf's Haupt legt, sitzt zuweilen oder kniet vor ihm; eine Malerei in S. Callisto stellt den Blinden dar bekleidet mit einer Tunica und knieend, die Hände erhoben, während Christus, in jugendlicher Gestalt, sich zu ihm herabbeugt und mit der Rechten seine Augen berührt[1].

Bei der wunderbaren Speisung sehen wir den Erlöser einen Teller mit Broden und einen mit Fischen segnen, oder er steht neben den Körben mit dem Stabe, den einen berührend und die Hand auf die Fische legend, oder er hält die Hand über die Körbe und trägt sechs Brode in seinem Gewande. Die Zahl der Körbe wechselt und entspricht nicht immer der Erzählung des Evangeliums. Zuweilen ist dieses Wunder auf den Gräbern auch nur durch fünf Brode und zwei Fische angedeutet. Das Hauptmotiv der wiederholten Darstellung desselben war die Erinnerung an das eucharistische Mahl.

Die Auferweckung des Lazarus galt den ersten Christen als das tröstliche Vorbild der Auferstehung des Fleisches, ein Gedanke, der sehr oft seinen Ausdruck gefunden hat und ihre Kraft inmitten der Verfolgungen aufrecht erhalten mußte. Dieses tröstliche Andenken fand deßhalb in Ermangelung des Ganzen auch durch die bloße Figur des Lazarus seine Vertretung, die in den Malereien oft wiederkehrt und in Metall und Elfenbein gebildet wurde. Lazarus präsentirt sich hier wie eine Mumie in Binden eingewickelt, den Kopf durch ein Tuch verhüllt, welches nur das Gesicht freiläßt; er steht aufrecht im Eingange des Grabes unter einer kleinen Architektur, der Herr vor ihm, der ihn mit einem Stabe berührt oder die Rechte gegen ihn ausstreckt, während die Linke eine Rolle hält; zuweilen legt er auch die Hand dem Erweckten auf das Haupt. Das Grab des Lazarus bildet eine in den Felsen gehauene Grotte, zu der einige Stufen hinabführen[2]. Die Malereien und die Goldgläser ergeben nur diese zwei Figuren der Composition: Christus und Lazarus, während die Reliefs die Scene vervollständigen und Martha und Maria hinzufügen (Joh. 11, 28). Zuweilen treten auch noch einige Jünger auf, gegen welche der Erlöser sich hinwendet, als wolle er ihr Zeugniß für das Wunder anrufen. Das Motiv des Wasser aus dem Felsen schlagenden Moses findet sich häufig damit in Verbindung, so in den beiden Fresken des Cömeteriums von S. Hermes[3]. Christus und Moses zeigen dabei, wie schon früher erwähnt, Uebereinstimmung des Typus in Antlitz, Gewand und Geberde.

---

[1] Bottari tav. XLVIII.

[2] Im Cömeterium von S. Hermes erscheint Lazarus allein und freistehend ohne das Grab. Cfr. Aringhi II, 329. Farbige Abbildung bei De Rossi, Roma sott. II, tav. XXIV. Constit. apost. V, 10. De Rossi l. c. p. 354.

[3] Aringhi II, 123. 129.

Der Einzug Christi in Jerusalem findet sich fast nur auf den Sarkophagen: die Christen sahen darin ein Bild seiner Auferstehung und Rückkehr in sein ewiges Reich.

Außer der Erweckung des Lazarus finden sich in den Reliefs noch einige Motive, welche die anderen Erweckungen durch den Erlöser schildern, so die der Tochter des Jairus. Christus ist hier, wie immer, jugendlich und ergreift mit der Rechten die Hand der Jungfrau, die sich von ihrem Lager aufrichtet; die Eltern und einige Jünger stehen daneben; zuvor erblickt man den Herrn sitzend und den Vorsteher der Synagoge niedergeworfen vor ihm, während zwei andere Personen ihre Bitten mit denen des Vaters vereinigen; an der Seite des Bettes erkennt man dann noch eine knieende Frau, welche den Saum des Gewandes Christi berührt; es ist somit eine Verbindung der beiden Wunder der Heilung der Blutflüssigen und der Todtenerweckung. Die Beispiele ähnlicher Verschmelzungen sind in den Sculpturen nicht selten. Das Wunder am Teiche Bethesda findet sich nur einmal auf einem Sarkophage angedeutet, der aus dem Cömeterium des Vatican stammt [1].

Das einzige Monument, wo eine Scene der Leidensgeschichte offen dargestellt ist, repräsentirt ein Gemälde des zweiten Jahrhunderts im Cömeterium des Prätextatus, nämlich die Dornenkrönung, wovon Perret [2] eine Abbildung gegeben hat. Auf einem Sarkophage des Lateran ist diese Scene mehr angedeutet, da der Soldat einen Kranz über dem Haupte des Erlösers hält. Die Kreuztragung finden wir auf einem andern Sarkophage des Lateranmuseums dargestellt, öfters dagegen den Anfang der Leidensgeschichte in der Scene vor Pilatus: Christus steht vor dem Richter, der ihn fragt; er erhebt den Zeigefinger der rechten Hand und scheint zu sprechen. Pilatus sitzt auf der sella curulis, vor ihm ein Tisch mit dem Gefäß, in welches die Richter die Täfelchen warfen; auf anderen Sarkophagen ist die Scene weniger charakteristisch: der Erlöser erscheint da zwischen zwei Soldaten und trägt in der Hand eine Rolle, seine Lehre andeutend, welche ihn vor das Tribunal geführt hat [3]. Pilatus scheint im Zweifel, ein Diener reicht ihm nach jüdischem Gebrauch das Wassergefäß. Diese Composition wird zuweilen mit dem Opfer Abrahams in Verbindung gebracht. Die Fußwaschung, ein ziemlich seltenes Motiv, ist auf einem Sarkophage mit dem Urtheil des Pilatus vereinigt. Der Grund dieser Reserve ist nur die Furcht vor den Angriffen der

---

[1] Bottari tav. XXXIX. Cfr. De Rossi, Roma sott. vol. II, p. 332: ‚La piscina probatica nella quale discendeva l' angelo ed agitava l' acqua è simbolo del battesimo. Perciò Ottato di Milevi interroga i Donatisti: unde vobis angelus, qui apud vos possit fontem movere?‘ De schism. Donat. II, 6

[2] Les Catacombes I. pl. LXXX—LXXXII.

[3] Eine historische Scene aus dem Leben der Martyrer, d. h. das Bekenntniß vor dem Richter findet de Rossi im Wandbilde eines Arcosoliums in S. Callisto. Cfr. Roma sott. II, tav. XIX.

Heiden beim Anblick der Erniedrigung des göttlichen Stifters der Religion und die Sorge für die Neophyten, deren noch ungeprüfter Glaube dadurch leiden konnte.

Der den ersten Christen stets naheliegende Gedanke des Martyriums und der Anblick so vieler Leiden richtete ihren Geist auf das Ziel in der Rennbahn dieses Lebens: gekrönt zu werden von dem, der dem Tode und dem Grabe für immer ihre Schrecken genommen hatte. Dieser fest auf das Ziel gerichtete Blick leitete alle künstlerische Darstellung: sie sahen über dem trügerischen Schwanken und dem Wechsel der Dinge das Reich der Verklärung und des ewigen Friedens, das ihnen stets nahe war, und sie bedurften nur der leisen Andeutung, um den Flug zu diesem Reiche zu nehmen; daher gestaltete sich ihnen die heilige Geschichte zum Symbol, das Nacheinander der historischen Kunst war ihnen zur Gegenwart im göttlichen Sein geworden. Nur von diesem Standpunkt aus ist die frühe christliche Kunst zu verstehen. Die heidnischen Künstler, welchen der Polytheismus die Quelle des Erwerbes geboten, hielten sich der rein geistigen Lehre des Christenthums zumeist fern, und die Bekenner desselben waren genöthigt, sich jüngerer und unerfahrener Kräfte zu bedienen, um ihre Zufluchtsorte und heiligen Stätten malerisch verzieren zu lassen, daher die Erscheinung, daß die gleichzeitige heidnische Kunst in technischer Vollendung die christliche überragt[1].

IV. Die ersten Bekenner, umgeben von einer dem rohesten Fetischdienst verfallenen Nation, gebrauchten alle Vorsicht, keinen Schatten des Götzendienstes in ihre ehrwürdigen Räume, der Anbetung des wahren Gottes im Geiste und in der Wahrheit geheiligt, zuzulassen. Wohin im Leben sie sich wenden mochten, begegneten ihnen Tempel voll von häßlichen Idolen; alle öffentlichen Plätze waren mit Statuen besetzt; Opfer, Spiele, Feste zu Ehren des Jupiter, Mars und Bacchus wechselten unaufhörlich vor ihren Augen, dazu alle Mittel der Verführung und Schmeichelei von Seite der Heiden, welche ihren Cultus von den Christen verachtet sahen. Daher die Furcht dieser eifrigen Bekenner vor allem, was als Zustimmung zum Polytheismus gedeutet werden konnte. Sie hatten stets vor Augen jenes Wort des Origenes: ‚Wir beten den Herrn unsern Gott an und dienen ihm allein nach dem Beispiele unseres Erlösers, welcher, vom Teufel versucht, sich vor ihm nieder-

[1] Cfr. Mamachi, De' costumi dei primitivi Cristiani, t. I, Firenze 1853, p. 215: ‚Stettero sempre lontani da quelle arti, colle quali avessero potuti correr pericolo di contaminarsi colla idolatria, e da ciò avvenne che pochi o niuno di essi si diede alla pittura ed alla scultura, le quali aveano per oggetto principale di rappresentare le deità e le favole de' gentili, sicchè volendo i fedeli adornare con simboli devoti i loro vasi, erano forzati per lo più a valersi di artefici inesperti e che professavano altri mesticri, i quali non pratici del buon disegno, conduceano queste figure come dettava loro il naturale talento e un' osservazione grossolana della natura.‘

zuwerfen, ihm entgegnete: Du sollst Gott den Herrn allein anbeten und ihm dienen.'[1] Aus dieser Sorge, irgend ein Bild zu malen, welches unmittelbar ein Gegenstand der Verehrung werden konnte, erklärt sich, daß in den frühesten Zeiten die Gestalt des Erlösers nur in symbolischer Form, nicht als wirklich historisch überliefertes Porträt geschildert wird. Die Brustbilder des Herrn in den Katakomben von S. Ponziano, der Generosa, S. Gaudioso in Neapel gehören nicht den frühen Epochen der christlichen Kunstentwicklung an. Das älteste dieser Bilder ist nach dem Elfenbeinmedaillon des vaticanischen Museums der Typus des Herrn in S. Callisto oder richtiger in der Katakombe der hl. Domitilla.

Nur aus der Abneigung der Christen gegen die Idololatrie läßt es sich erklären, daß das Bild des Erlösers nicht von den ersten Zeiten an der Gegenstand der eifrigsten Kunstpflege wurde und daß man in den jugendlichen, symbolischen Darstellungen nur das ewige Wort, die unveränderliche göttliche Natur und Wesenheit andeuten wollte. Aber daß keinerlei Nachricht über das Aussehen des Erlösers durch die Apostel und Jünger des Herrn sich erhalten haben sollte, wäre ebenso unnatürlich als unglaublich.

Von Alexander Severus erzählt Lampridius[2], daß er in seiner Hauskapelle neben den Bildern des Apollo, Orpheus, Abraham auch das des Erlösers aufgestellt habe, denen er nach heidnischer Weise zu opfern pflegte. Sind auch hier, wenn wir an Apollo, Orpheus und Abraham denken, nur Idealbilder möglich gewesen, so ist bei dem großen Interesse für das Individuelle, wie es nur das Porträt bietet, und bei der technischen Fertigkeit der damaligen Zeit nicht ausgeschlossen, daß hier ein wirkliches Abbild mit porträtartigen Zügen vorhanden war. Der Eindruck, den der Herr in seinem Auftreten vor Pilatus hinterließ, war jedenfalls ein derartiger, daß seine Züge, die im Leiden um so erhabener wurden, sich der heidnischen Umgebung einprägten, und es ist schwer zu glauben, daß diese den Heiden ungewöhnliche Vereinigung von Würde und übermenschlicher Seelengröße bei dem Interesse für das Charakteristische, wie es die unzähligen römischen Büsten vorführen, bei dem Respect vor jeder geistigen Bedeutung nicht zu irgend einer porträtartigen Darstellung Veranlassung gegeben haben sollte. Der Gegensatz zum Heidenthum mochte in vielen Gemeinden des aufblühenden Christenthums diese Tradition vom Aussehen des Herrn erlöschen lassen: man suchte den Erlöser mehr auf seinem himmlischen Thron als in seiner irdischen Erniedrigung und Verdemüthigung; aber vorhanden mußte sie sein, sonst konnte nicht ein Typus wie der in S. Callisto sich bilden, so ganz dem Heidenthume fremd;

---

[1] Contra Cels. l. III.

[2] In vita Alex. Sev. c. XXIX: ,In larario suo, in quo et divos principes, sed optimos electos et animas sanctiores in queis et Apollinem et, quantum scriptor suorum temporum dicit, Christum, Abraham et Orpheum et huiusmodi ceteros habebat ac majorum effigies, rem divinam faciebat.'

denn daß weder Apollo noch Jupiter damit in Verbindung stehen, bedarf keiner Beweisführung.

Daß Bilder des Herrn, auf Veranlassung des Pilatus angefertigt, bei den Gnostikern in Verehrung standen, und zwar mit denen des Pythagoras, Aristoteles und Plato zugleich, erzählen Irenäus und Epiphanius übereinstimmend, ebenso Augustinus[1] von der Marcellina. ‚Es war eine alte Sage,‘ bemerkt Münter, ‚welche nicht die Karpokratianer allein hatten, daß Pilatus dergleichen Bilder schon habe verfertigen lassen, und es war sehr natürlich, daß Menschen, die von Jugend auf an Bilder und Kunstwerke gewöhnt waren, die Abbildungen berühmter Männer zu erhalten suchten. Desto weniger kann es auffallen, wenn Christen es wichtig fanden, Bilder des Stifters ihrer Religion und seiner Apostel, besonders des Heidenapostels zu haben: dieses konnte nur in den Augen der Jüdischgesinnten verdächtig sein.‘

Daß Heidenchristen sehr frühe Bilder des Herrn und der Apostel besaßen, erfahren wir aus Eusebius. Die Bildsäule von Paneas, oder Cäsarea Philippi in Palästina, in der die Zeitgenossen Constantins und des Eusebius ein Bild Christi sahen, war nach der Erzählung desselben ein ächt christliches Monument; diese lautet[2]: ‚Da ich einmal von jener Stadt berichte (Cäsarea Philippi, welches die Phönicier Paneas nennen), wäre es auch passend, eines Ereignisses zu erwähnen, das wohl verdient, der Nachwelt überliefert zu werden. Man erzählt, daß eine am Blutfluß leidende Frau, welche nach dem evangelischen Bericht von unserem Erlöser geheilt wurde, aus dieser Stadt gebürtig war, daß ihr Haus daselbst noch zu sehen sei und ein erhabenes Denkmal der vom Herrn empfangenen Wohlthat existire: denn neben dem Eingange ihres Hauses soll sich auf einer Säule das eherne Bildniß einer Frau befinden, in knieender Stellung und mit ausgestreckten Händen, in der Haltung einer Bittenden; gegenüber aber das Bildniß eines Mannes,

---

[1] Iren. adv. haer. I, 25: ‚Imagines quasdam quidem depictas, quasdam autem et de reliqua materia fabricatas habent dicentes formam Christi factam a Pilato illo tempore, quo fuit Iesus cum hominibus. Et has coronant et proponunt eas cum imaginibus mundi philosophorum, videlicet cum imagine Pythagorae et Platonis et Aristotelis et reliquorum, et reliquam observationem circa eas similiter ut gentes faciunt.‘ Epiph. XVII, 6 erzählt dasselbe: ‚μεθ' ὧν φιλοσόφων καὶ ἕτερα ἐκτυπώματα τοῦ Ἰησοῦ τιθέασιν ἱδρύσαντές τε προσκύνουσι καὶ τὰ τῶν ἔθνων ἐπιτελοῦσι μυστήρια σήσαντες γὰρ ταύτας τὰς εἰκώνας τὰ τῶν ἔθνων ἔθη λοιπὸν ποιοῦσι.‘ Aug. de haeres. c. 7: ‚Sectae ipsius fuisse traditur socia quaedam Marcellina quae colebat imagines Iesu et Pauli et Homeri et Pythagorae adorando incensumque ponendo.‘ Vgl. Münter, Die Alterthümer der Gnostiker (Karpokratianer), Anspach 1790. Didron, Icon. chrét. Histoire de Dieu p. 250: ‚De là on peut conclure que c'est par le fait de ces images fabriquées de main gnostique, que les chrétiens se laissèrent induire à les adopter pour leur propre usage, à mesure que l'opinion de l'église se relâcha de son ancienne aversion pour les monuments de l'idololatrie.‘

[2] Hist. eccl. l. VII, c. 18: ‚De statua quam mulier sanguinis fluxu laborans posuit.‘

aus demselben Metall gegossen, in aufrechter Stellung, ehrbar in einen Mantel gehüllt, welcher seine Hand nach der Frau ausstreckt. Zu seinen Füßen, an der Basis des Postaments, soll eine unbekannte Pflanze wachsen, welche, sich bis zum Saum des ehernen Gewandes erhebend, ein ausgezeichnetes Heilmittel gegen jede Art von Krankheit ist. Diese Statue soll ein Bild Jesu Christi geben: sie hat sich bis auf unsere Zeit erhalten, und als wir jene Stadt besuchten, haben wir sie selbst gesehen. Es ist in der That nicht zu verwundern, daß Heiden für die von unserem Erlöser empfangenen Wohlthaten solches thun, da wir ja auch gemalte Bilder des Herrn selbst und der Apostel Petrus und Paulus sahen, die sich bis auf unsere Zeit erhalten haben. Denn unsere Vorfahren pflegten nach heidnischer Sitte alle diejenigen, welche sich um sie verdient gemacht hatten, ohne Unterschied als Wohlthäter der Menschheit mit derartigen Auszeichnungen zu ehren.‘

Es liegt durchaus kein Grund vor, dieses Zeugniß des Eusebius irgendwie zu bezweifeln, da er die Statue selbst und gemalte Bilder Christi und der Apostel Petrus und Paulus gesehen hat. Unter den Sarkophagen des Museums vom Lateran findet sich einer aus dem vierten Jahrhundert, auf dem eine ganz dieser Schilderung des Eusebius von der Gruppe zu Paneas entsprechende Scene dargestellt ist [1]. Das Mittelbild enthält den Erlöser zwischen den Aposteln, an einer der Seiten aber eine knieende Frau, welche bittend die Arme zu dem vor ihr stehenden Herrn emporhebt. Dieser ist in der Reife des männlichen Alters, mit Bart und wallendem Haupthaar, ganz im Typus von S. Callisto aufgefaßt, und hat seine Rechte gütig, wie gewährend, über die Frau erhoben. Auf den ersten Blick muß die Aehnlichkeit dieses Reliefs mit dem Bericht des Eusebius auffallen, und es ist leicht möglich, daß die im Alterthum berühmte Gruppe in Copien fortlebte, ebenso wie in Pompeji sich Motive des Alterthums, hervorragende Werke großer Meister erhalten haben. Die Darstellung weicht von den sonst üblichen dieser Scene so bedeutend zu Gunsten lebendiger und ächt statuarischer Auffassung ab, daß wir sie als etwas Fremdes, Ungewöhnliches im Rahmen der üblichen Reliefbilder ansehen müssen, dessen eigenartiges Leben und liebevolle Durchbildung auf ein künstlerisches Original hinweist.

Paneas, oder Cäsarea Philippi, war vom Tetrarchen Philippus, einem

---

[1] Cfr. Bosio p. 87. Grimouard de Saint-Laurent, Manuel de l’art chrétien, Paris 1878, p. 551. Der Sarkophag wurde aus S. Andrea della Valle nach dem Museum des Lateran versetzt; er ist noch dadurch merkwürdig, daß sich im Hintergrunde des gedachten Reliefs Abbildungen alter Basiliken vorfinden. Cfr. Martigny p. 91. Das Werk von Grimouard ist übrigens nur mit Vorsicht zu benutzen, da es keinen streng wissenschaftlichen und kritischen Standpunkt vertritt, sondern mehr den erbaulichen. Historische Quellen werden den Legenden gleichgestellt, die Bilder der Katakomben, Fra Angelico’s, Michelangelo’s, Flandrins, Overbecks wirbeln durcheinander, gleichwerthig als Quellen der Ikonographie benutzt!

Sohne des ersten Herodes, erbaut; die Marktplätze der Stadt waren also wohl nach römischer Art mit Statuen verziert, so daß es nicht auffallen kann, wenn eine solche Gruppe vielleicht als Brunnenfigur aufgestellt wurde. Sozomenus berichtet, daß Julianus diese Figur des Erlösers wegnehmen und sein eigenes Bild an ihre Stelle setzen ließ, das dann vom Blitz getroffen wurde [1]. Hierüber ergrimmt hätten die Heiden die Statue zerbrochen, die Christen aber die Fragmente sorgfältig noch zu des Sozomenus Zeit in ihrer Kirche aufbewahrt. Asterius, Bischof von Amasea, läßt die Statue von Maximinus Daza fortnehmen; Philostorgius kennt sie gleichfalls und berichtet, dieselbe sei, nachdem die Heiden sie umgeworfen, später aus der Erde, die sie fast ganz bedeckte, wieder ausgegraben worden, die Stücke habe man nach der Kirche gebracht. Sollte sie wirklich von Maximinus Daza zerstört worden sein, so konnte Eusebius sie doch auf einer seiner Reisen früher gesehen haben. Nach dem Berichte des antiochenischen Chronisten Malalas [2] heißt die Frau Beronike (Veronica), welche an Herodes eine Bittschrift sendet mit dem Ersuchen, dem Heilande eine Statue errichten zu dürfen; der Brief mit der Darstellung der wunderbaren Heilung wird von Herodes gnädig aufgenommen und die Erlaubniß gegeben. Ein neuerer Forscher bemerkt [3]: ‚Nachdem man früher die Gruppe, die unter Julian zerstört wurde, für die Darstellung eines Kaisers und einer personificirten Provinz erklärt hatte, ist neuerdings diese Deutung aufgegeben und versucht worden, in richtiger Erkenntniß der Schwierigkeiten, die sich derselben entgegenstellen, die männliche Figur als Asklepios, die weibliche als Hygiea oder als eine Geheilte und die beigegebene Pflanze als officinelle Pflanze zu erweisen. Auch diese Erklärung erscheint nicht annehmbar; denn es ist nicht denkbar, daß die Volksmeinung eine jener populären Asklepiosdarstellungen, an denen das antike Heidenthum so reich war, mißkannt und bona fide in ein Christusbild umgewandelt habe. Es liegt kein Grund vor, die Richtigkeit der von Eusebius constatirten Ueberlieferung der Gemeinde in Paneas in Zweifel zu ziehen.

---

[1] Hist. eccl.; Philostorgius, VII, 3. Asterius Amasenus ap. Phot., Bibl. cod. 271. Niceph. Call. l. VI. c. 15.

[2] Chronographia, ed. Bonn., l. X, p. 237. Es heißt in dieser Erzählung: ‚Statim itaque Beronike, quae antehac haemorrhusa fuerat, in media urbe sua Paneade Domino Deoque nostro Iesu Christo statuam erexit ex aere ductili conflatam auri etiam aliquantulum et argenti admiscens. Quae quidem statua adhuc visitur in urbe Paneade, iam olim ab eo loco ubi stetit urbis in meditullio translata in sanctam aedem oratoriam. Monumentum vero hoc inveni, in dicta urbe Paneade, apud Bassum quendam qui a Iudaismo ad Christianismum transierat; qui in eodem etiam libro antiquorum Iudaeae regum omnium res gestas conscriptas habuit‘ (l. c. p. 239).

[3] Schultze, Die Katakomben S. 146. Vgl. Lipsius, Die edessenische Abgarsage S. 63. Münter (Sinnbilder II, S. 14) entwickelt die ganz unhaltbare Ansicht, die Figur habe eine Provinz dargestellt, die sich neben dem Kaiser befand.

Darstellungen von ähnlicher Anordnung weist die altchristliche Kunst auch sonst noch auf.‘ Wir können dieses verständige Urtheil nur billigen und die sehr gezwungene Erklärung von Münter zurückweisen, welche die Sorgfalt und den Eifer der Christen, sich von jeder Befleckung der Idololatrie rein zu erhalten, völlig negirt. Trümmer einer Asklepios- oder einer auch nur zweifelhaften Figur wären nicht in solcher Verehrung gewesen, daß man sie in der Kirche aufbewahrte.

‚Wie das Christusbild zu allen Zeiten mit der christlichen Kunst auf das Engste verknüpft war, so ist wahrscheinlich, daß schon vorher, im ersten Jahrhundert, Darstellungen Christi existirten, die nicht auf uns gekommen sind. Die Vorliebe des Alterthums für Porträtbüsten berühmter Männer ist bekannt. Man darf voraussetzen, daß auch die dem vornehmen Stande angehörenden römischen Christen ein Verlangen trugen, ein Bild Christi zu besitzen. Dafür spricht ferner, daß im zweiten Jahrhundert die Karpokratianer sich rühmten, solche zu haben. Hat es aber bereits im ersten Jahrhundert Bilder des Herrn gegeben, so dürften diese, in den allgemeinen Zügen wenigstens, dem geschichtlichen Charakter entsprochen haben, da ohne Zweifel eine allgemeine Tradition über das Aeußere desselben in der Kirche, besonders in der großen römischen Gemeinde, die mit dem Orient in ununterbrochenem Verkehr stand, existirte.‘ [1]

Daß in der That eine solche Tradition vorhanden war, dafür spricht der Typus des Erlösers in S. Callisto (oder S. Domitilla), der in Wahrheit mit der Mehrzahl der Fresken dieses Cömeteriums der bessern Epoche der römischen Kunst nahe steht [2] und seiner durchaus lebensvollen Auffassung nach sicher nicht den Uebergangsformen des fünften Jahrhunderts angehört. Wir besitzen hier jenen Typus, den die byzantinische Kunst in den Mosaiken

---

[1] Schultze S. 45. Constantin der Große hatte übrigens in der Chalke (dem berühmten Saal des königlichen Palastes in Byzanz) ein ehernes Bild des Herrn aufstellen lassen. Cfr. Banduri, Imper. orient. ex descript. anonymi p. 9: ‚In Chalce statua aerea erat, quam Constantinus Magnus erexit, effigiem Domini nostri Iesu Christi repraesentans.‘

[2] Die sehr dürftige Behandlung, welche Crowe und Cavalcaselle der frühen christlichen Kunst angedeihen lassen, und der augenscheinliche Mangel an Verständniß für die Ideale und das geistige Leben dieser Zeit machen auch folgendes Urtheil über dieses Bild werthlos: ‚In dem Medaillon inmitten des Gewölbebogens sind nur schwache Spuren von dem Brustbilde eines Mannes mit langem, in der Mitte gescheiteltem Haar und schmalem Barte, dessen linke Schulter von einem Stück Draperie bedeckt ist. Ob der Maler hier das Bildniß des Heilandes habe geben wollen oder vielleicht das eines besonders frommen Mannes (?), der nach dem Tode eines Denkmals würdig schien, ist schwer zu entscheiden.‘ Gesch. der italien. Mal., I. Bd., S. 4—5. Wie man hier von dem Bildniß eines frommen Mannes sprechen kann, ist unverständlich, da der Typus, durchaus ideal gehalten, völlig von den römischen Porträts verschieden ist; schon die langen, in der Mitte gescheitelten Haare widersprechen dem gänzlich.

zu unvergleichlicher Würde und erhabener Stille und Größe erhob, in dem sie die Majestät des von seinem Throne der Herrlichkeit als Pantokrator siegreich die Welt beherrschenden Königs ausprägte, den das Mittelalter in den Werken der großen italienischen Trecentisten zu sanfter Schönheit abklärte und den Raphael und Leonardo da Vinci in harmonischer Durchbildung der Form der menschlichen Empfindung nahe brachten.

Schon das Rundbild, die Form der alten römischen imagines clypeatae, deutet in dem erwähnten Fresco auf eine bessere Zeit hin als die Uebergangsepoche des fünften Jahrhunderts, welche von Crowe und Cavalcaselle in der sehr mangelhaften Darstellung des altchristlichen Bilderkreises in den Katakomben angenommen wird. Das Antlitz des gedachten Bildes zeigt ein Oval, während die meisten Köpfe dieser Malereien eine mehr rundliche und gedrängte Form besitzen; das Haar, in der Mitte gescheitelt, fällt am Ende gelockt auf die Schulter, während ein kurzer Bart das Kinn bedeckt; der Ausdruck ist ernst, mild, ein wenig traurig, ganz abweichend von den gewöhnlich starren und ausdruckslosen Typen der symbolischen Malereien oder der Porträtbilder [1]. Es ist dieses ein sicheres Zeichen, daß sich in der römischen Gemeinde eine Tradition erhalten hatte, die hier zum Ausdruck gelangte, und zwar in individueller und doch idealer Form, abweichend von den Porträts der Verstorbenen in den Grabkammern. Wir finden diesen Typus auf fünf der werthvollsten Sarkophage des Lateran und auf dem Elfenbeinrelief des vaticanischen Museums, welches, nach dem Urtheil de Rossi's, von allen Bildern des Erlösers das älteste ist. Die Züge sind hier gedrungener, derber, weniger mild, Haare und Bart sind voller, aber das Wesen der Erscheinung ist unzweifelhaft dasselbe [2]. Das Bild Christi in S. Ponziano, welches Bosio entdeckte [3], ist weniger ausdrucksvoll, mehr decorativ in flüchtigen Zügen entworfen und, wie der Kreuznimbus zeigt, in jenen Zeiten entstanden, wo der Verfall der Kunst bereits entschieden ist. Ebenso ist das von de Rossi aufgefundene Brustbild des Herrn in der Kapelle der hl. Cäcilia im Stil der Verfallzeit der Malerei gehalten: die Augen sind groß und starr, die Augenbrauen gewölbt und schematisch, die Nase ist zu schmal und spitz, die üppigen Haare, in der Mitte getheilt, machen einen rohen Eindruck, während der Bart zu dürftig ist. Die Linke hält das Buch, während die Rechte lehrend erhoben ist; die Farbe des Unterkleides zeigt einen blauen Ton, der Mantel ist röthlich. Trotz der ausgesprochenen Roheit der Formen ist immer noch eine gewisse Majestät, eine stille, feierliche Größe vorhanden; aber das Gefühl für die Bedeutung der Harmonie der Körperformen, wie für die Schönheit der Linienführung ist hier nicht mehr lebendig, zumal die Hände entbehren jeder organischen Durchbildung [4].

---

[1] Bosio p. 253. Aringhi I, 321. [2] Abbildung bei Martigny p. 388.

[3] Bosio p. 129. Aringhi I, 228.

[4] De Rossi (Roma sott. vol. II, tav. VI) gibt eine farbige Abbildung.

Von edler Auffassung zeugt der thronende Christus in dem Wandgemälde der Katakombe der Generosa: die Verhältnisse des Kopfes sind hier viel reinere, der Ausdruck ist mild und ernst, das Gewand offenbart in seinen reichen Faltenlagen noch antike Reminiscenzen; auch das Colorit ist voll Wärme[1]. Augenscheinlich wurde das Haupt Christi mit viel mehr Sorgfalt und Liebe durchgebildet als die der danebenstehenden Heiligen. Nur das Haar ist zu voll, der Bart zu dürftig gehalten.

Weniger gute Verhältnisse sehen wir an dem Fresco in der Katakombe des hl. Gaudiosus in Neapel: die Züge sind hier zu gedehnt, der Bart ist zu lang, die Stirn niedrig, der Ausdruck erscheint leidend und schwermüthig. Dieser Typus des Erlösers tritt in den Reliefs zuerst in jenen Scenen auf, wo er im Zustande der Verklärung als Herrscher und König seines erworbenen Reiches gedacht ist, wo er die Apostel um sich versammelt, ihnen sein Evangelium hinterläßt und von seinem Throne herab zu ihnen redet. Mit der fortschreitenden Entartung der Kunst verliert sich auch die Fähigkeit, lebensvolle, ideale Gestalten zu schaffen: man sucht zunächst für die Erhabenheit und Majestät einen passenden Ausdruck und nähert sich der Carikatur, bis am Ende der altchristlichen Periode die Tradition nur noch in Schatten fortlebt, um später zu neuem geistigem Leben zu erwachen.

Die berühmte Controverse, die sich seit dem zweiten Jahrhundert über das Aussehen des Herrn erhoben hatte, schließt keineswegs einen überlieferten Typus idealer Schönheit aus, sie ist nur ein Beweis dafür, daß diese Tradition nicht überall gleichmäßig erhalten war, sondern nur in einzelnen Gegenden, so vorzüglich in der mit dem Orient vielfach verbundenen römischen Gemeinde, wie die vorhandenen Monumente beweisen. Bekannt ist, daß Origenes, Justinus, Clemens von Alexandrien, später Basilius, Cyrillus u. a. kirchliche Schriftsteller der Ansicht huldigten, daß der Erlöser aus Demuth eine geringe, unschöne Gestalt angenommen habe[2]. Doch weist Origenes die Vorwürfe, welche Celsus gegen das Aussehen des Erlösers erhebt, zurück, indem er betont, derselbe sei zwar unschön, aber keineswegs von niedrigem Ansehen gewesen. Er selbst glaubte, daß er sich jedem in der Gestalt gezeigt habe, wie es das Beste des Menschen erforderte: herrlich sei er den Aposteln in der Verklärung erschienen, im Uebrigen melde die Schrift, er war nicht schön im Aeußeren. Mit dem Siege der christlichen Lehre über den Polytheismus und mit der schwindenden Furcht vor dem Rückfall in diesen ändern sich auch

---

[1] De Rossi, Roma sott. vol. III, tav. LI, p. 661: ‚La bellezza sua non comune e la specialità del tipo iconografico meritano alquante parole. La breve e gentile barba, l' espressione del volto grave sì ma serena, il ricco e nobile panneggiamento danno all' imagine un' aspetto assai diverso da quello che per lo più osserviamo nelle opere dell' arte romano-bizantina fino dal secolo incirca sesto.'

[2] Orig. adv. Cels. VI, 75. Iustin. Dial. c. Tr. 83—88. Clem. Alex. Paedag. l. III, c. 1; Strom. l. III. Tert. adv. Iud. XIV; de carne Christi IX.

diese Vorstellungen, die theils aus der gedrückten Lage der Christen und dem beständigen Hinblick auf das Land der Verheißung und Verklärung, theils aus einer mißverstandenen Auslegung der berühmten Prophetie des Isaias (53, 1—3) entstanden waren. Mehr und mehr gewinnt der 45. Psalm mit seiner Beschreibung des Erlösers an Bedeutung: ‚Schön von Gestalt bist du vor den Menschenkindern; Anmuth ist ausgegossen über deine Lippen.‘ Daher fassen Hieronymus, Gregor von Nyssa, Ambrosius, Augustinus, Chrysostomus, Theodoret die körperliche Schönheit des Erlösers als etwas Selbstverständliches auf. ‚Nicht allein wenn er Wunder that‘, sagt deßhalb Chrysostomus, ‚war er bewunderungswürdig; auch wenn man ihn ansah, war er voll großer Holdseligkeit. Dieses wollte der Prophet ausdrücken, als er sang: Du bist der Schönste unter den Menschenkindern. Wenn aber Isaias versichert: Er hatte keine Gestalt noch Schöne, so redet er von dem, was zur Zeit seines Leidens geschah, von der Mißhandlung, die er, am Kreuze hängend, ertrug, und von der Erniedrigung, die er überall sein Leben hindurch erduldete.‘ [1]

‚Hätte er nicht auch im Gesicht und in den Augen etwas Himmlisches gehabt,‘ versichert Hieronymus, ‚nie würden die Apostel ihm sogleich gefolgt sein‘, und an einer andern Stelle: ‚gewiß konnte der Glanz und die Majestät der verborgenen Gottheit, die auch im menschlichen Antlitz hervorleuchtete, diejenigen, so ihn sahen, zu ihm ziehen‘ [2]. Augustinus ist derselben Auffassung, aber er deutet auf die Veränderung hin, die sich bei den verschiedenen Völkern im Laufe der Durchbildung des Christustypus ergeben hat. Bei der Verschiedenheit der Vorstellungen ist es jedoch bemerkenswerth, daß die uns erhaltenen christlichen Traditionen sowohl unter sich als mit den vorhandenen Monumenten Aehnlichkeit zeigen.

An eine wirkliche Häßlichkeit, welche nur dem Ausdruck des Bösen inhärent ist, hatten natürlich auch jene Väter nicht gedacht, welche dem Erlöser einen Mangel an regelmäßiger Gesichtsbildung vindicirten; denn die wirkliche Häßlichkeit ist nur der gefallenen vernünftigen Creatur eigen, und auch ein weniger schönes und regelmäßiges Antlitz wird durch den innewohnenden Geist verklärt und harmonisch gestimmt. So ist des Origenes Anschauung, die er, abgesehen von seiner zum Doketismus neigenden Privatansicht, gegen Celsus vertheidigt, daß das Aussehen des Herrn zwar nicht vollkommen, daß aber der Ausdruck seines Gesichtes himmlisch und edel gewesen sei, wohl als die der übrigen Väter aufzufassen, welche die Demuth des Erlösers bis zu diesem Grade des Verzichtes steigern wollten. Bezeichnend ist, daß Hieronymus, welcher in Palästina lebte, so energisch für die Schönheit Christi eintritt, sicher nicht ohne im Besitz der Tradition des heiligen Landes zu sein.

Die uns überkommenen Berichte vom Aussehen des Erlösers enthalten augenscheinlich diese Ueberlieferung mit den Reminiscenzen an ältere Bilder

[1] Opp. t. V, p. 162, ed. Montf. [2] In Matth. I, 9.

vereinigt und verstärkt. Der bekannte Brief des Lentulus, eines angeblichen aber in Wirklichkeit nicht vorhandenen Amtsvorgängers des Pilatus, stammt vielleicht aus den Zeiten Diocletians, jedenfalls aber aus christlicher Hand, da die darin enthaltenen Ausdrücke für einen römischen Landpfleger durchaus unmöglich sind. In seiner jetzigen Form trat er zuerst in der frühesten Ausgabe der Werke des hl. Anselmus von Canterbury, also am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts an's Licht [1]. Eine zweite Beschreibung treffen wir in den Werken des hl. Johannes Damascenus, in dem ihm zugeschriebenen, aber nicht ächten Briefe an den Kaiser Theophilus, welcher dem achten Jahrhundert angehört; eine dritte bei dem griechischen Kirchenhistoriker Nicephorus Callisti aus dem vierzehnten Jahrhundert. Der Brief des angeblichen Lentulus ist folgender [2]:

---

[1] Gabler, De autenthia epistolae P. Lentuli ad senat. Rom. de Iesu Christo scriptae, Ienae 1819; id., Spicilegium observationum ad ep. P. Lentuli, Ienae 1822. Reiske, De imaginibus Christi, Ienae 1685. Carpzovius, De oris et corporis Iesu Christi forma, Helmstadii 1774.

[2] Fabricius, Cod. apocryph. N. T., Hamburgi 1783, pars I, p. 301. Wäre dieser Brief durch Anselmus den Werken beigegeben worden, so fiele seine Abfassung vor oder in das elfte Jahrhundert; indeß läßt sich nur sagen, daß dieser Brief existirte, als die Werke des großen Scholastikers zuerst gedruckt wurden, denn in den späteren Ausgaben ist er nicht mehr vorhanden. Laurentius Valla war der erste, der in der Abhandlung gegen die Schenkung Constantins den Brief nannte und zugleich als unächt bezeichnete. In dem zweiten Jenenser Manuscript lautet die Unterschrift: ‚explicit epistola Iacobi de Columpna anno Domini 1421 reperit eam in annalibus Romae in libro antiquissimo in Capitolio ex dono Patriarchae Constantinopolitani.‘ Handschriften des Briefes fanden sich, nach Fabricius (vol. I, p. 298), in mehreren Bibliotheken von England, Frankreich, Italien, Deutschland (Augsburg, Jena). In letzterer Stadt waren zwei Exemplare vorhanden, das eine, mit einem Bildniß Christi geziert und in goldenen Lettern auf rothem Pergament abgefaßt, ist verloren gegangen. Die Beschreibung bei Mylius, Memorab. biblioth. acad. Ienensis, Ienae 1746, p. 301 seq.

Gründe gegen die Aechtheit sind folgende: Wäre er von einem römischen Procurator abgefaßt worden, so hätte er nicht an den Senat, sondern an den Kaiser gerichtet sein müssen, welchem die Provinz Syrien unmittelbar unterworfen war. Die Bezeichnung des Lentulus als ‚Hierosolymitarum praeses‘ ist ungewöhnlich, denn es gab nur einen praeses Syriae und einen procurator Iudaeae. Sämmtliche praesides von Syrien und procuratores Iudaeae sind uns bekannt, doch es ist kein Lentulus darunter. Nur ein Römer dieses Namens, der aber nicht den Vornamen Publius trägt, konnte von 26—33 n. Chr. sich in Syrien aufgehalten haben. Wäre ferner dieser Brief im Alterthum bekannt gewesen, so hätten ihn die Apologeten sicher in ihren Schriften gegen die Kaiser, welche Ikonoklasten waren, als alte Quelle angeführt. Die Latinität desselben ist im Munde eines Römers ungewöhnlich, zum Theil unmöglich, so: ‚propheta veritatis‘ und ‚filii hominum‘. Ebenso ist ‚gentes‘ für die in Palästina lebenden Heiden nicht gebräuchlich, sondern ‚Romani‘. Der Schluß des Briefes: ‚speciosus prae filiis hominum‘, ist ebenso wenig in der classischen Latinität und der heidnischen Denkweise begründet. Die Beschreibung der Haare, ‚nach der Weise der Nazarener in der Mitte gescheitelt‘, setzt auch eine Kenntniß der Sitten der ‚Nasiräer‘, nicht der ‚Nazarener‘ voraus, die ein Römer schwerlich zu erwerben Neigung hatte.

‚In diesen Zeiten trat ein Mann auf, der noch lebt, ausgestattet mit großer Machtfülle: sein Name ist Jesus Christus. Die Menschen halten ihn für einen mächtigen Propheten, seine Schüler nennen ihn den Sohn Gottes. Er erweckt Todte und heilt Kranke von allen Arten von Uebeln. Er ist von hoher Gestalt und wohlgebaut, sein Antlitz ernst und voll Würde, Liebe und Ehrfurcht zugleich erweckend. Die Haare seines Hauptes, nach der Weise der Nazarener in der Mitte gescheitelt, sind von der Farbe des Weines und von den Ohren bis auf die Schultern hin, über die sie herabfließen, kraus und schimmernd. Seine Stirn ist eben und klar, sein Antlitz ohne Makel und zart geröthet, der Ausdruck edel und gewinnend. Nase und Mund sind ohne Tadel, der Bart ist voll, in der Mitte getheilt und von der Farbe der Haare. Seine Augen sind dunkelblau und strahlend: wenn er tadelt und zurechtweist, muß man ihn fürchten, wenn er lehrt und ermahnt, ist seine Sprache bezaubernd und liebevoll. Wunderbare Anmuth und Majestät sind auf diesem Antlitz vereinigt. Niemand sah ihn je lachen, wohl aber weinen. Seine Erscheinung ist erhaben, seine Hände sind wohlgeformt, seine Arme schön gebildet. Die Rede ist kurz, ernst und gewichtig. Er ist der Schönste unter den Menschenkindern.‘

Diese an sich ausdrucksvolle, zum Theil ergreifende Beschreibung bemüht sich augenscheinlich, das Ueberwältigende, Ueberirdische im Aussehen des Erlösers in passende Worte zu kleiden; doch bleiben für den Künstler noch manche Fragen offen über die Form der Nase, des Mundes und der Augen, und an eine für ein Porträt berechnete, genaue Vorlage wären noch strengere Ansprüche zu machen. Die letzten Worte sind zweifellos dem 45. Psalm entnommen und im Munde eines heidnischen Römers ganz undenkbar, doch weisen sie auf die Zeit hin, wo die Controverse lebendig war und dieser Psalm anfing, seine Rechte zu behaupten. Uebrigens ist eine derartige Beschreibung, zwar ohne künstlerische Genauigkeit, aber mit lebhafter Empfindung des persönlichen Eindrucks entworfen, ohne eine zu Grunde liegende Tradition, d. h. ohne historische Wahrheit, gar nicht möglich; auch die Kenntniß alter Bilder würde schwerlich dazu ausreichen, einen so eigenthümlichen, überirdischen Typus zu entwerfen, der von den Idealen der Antike so ganz verschieden ist. Vielleicht sind nach dieser Beschreibung jene Bilder angefertigt, die Constantin malen ließ [1], nach denen wir in dem Mosaik der Agia Sophia eines der schönsten Monumente, weniger gute in den Münzen der späteren griechischen Kaiser besitzen.

[1] Constantin ließ auch eine eherne Statue und die Kaiserin Irene ein Mosaik von Christus anfertigen. Banduri, Imp. orient. t. I, p. 9. 16; t. II, p. 475. Münzen mit dem Bilde des Herrn bei Eckhel VIII, p. 228. Daher die Versicherung des Cedrenus vom Kaiser Joh. Zimisces (967—975), er habe befohlen, das Bild Christi auf Münzen zu setzen. Cfr. Eckhel p. 250. Die Züge sind immer dieselben: ovales Gesicht, getheiltes Haar, lang und etwas lockig am Ende, hohe Stirn, mäßiger Bart. Cfr. Ducange, Historia Byzant., Paris. 1680, p. 136. 218. 250.

Eine ähnliche Beschreibung wie die des Lentulus treffen wir in den Werken des Johannes Damascenus [1] in dem ihm zugeschriebenen Briefe an den Kaiser Theophilus. Der Autor berichtet:

‚Der Erlöser sei von majestätischer Gestalt, etwa sechs Fuß hoch gewesen, seiner Mutter ähnlich; seine Augen waren schön, seine Nase gerade, das Hauptbaar kraus, die Augenbrauen dicht, der Bart dunkel, die Gesichtsfarbe zart und gleich der seiner Mutter von der Farbe des Weizens. Seine Finger waren länglich, seine Stimme klangvoll, die Rede lieblich, die Gestalt ein wenig geneigt. Constantin der Große habe ihn malen lassen, wie die alten Berichterstatter ihn geschildert.‘ Im Occident, hundert Jahre später, finden wir in dem Leben des hl. Anscharius, von S. Rembert, seinem Schüler und Nachfolger im Erzbisthum Hamburg, eine Vision geschildert [2]: ‚Es trat ein Mann zur Thüre herein von hohem Wuchs, nach jüdischer Sitte bekleidet, von würdevollem Angesicht, aus dessen Augen das Licht der Gottheit wie eine Feuerflamme strahlte. Als jener ihn erblickte, erkannte er ohne Zögern den Herrn Christus, eilte vor und warf sich zu seinen Füßen nieder; während er nun so auf seinem Angesichte lag, befahl ihm der Herr, sich zu erheben, und als er demüthig vor ihm stand und wegen des ungewöhnlichen Glanzes seiner Augen ihn nicht anzuschauen vermochte, redete der Herr ihn mit einnehmender Stimme an.‘

Der Bericht des Nicephorus [3] ist dieser: ‚Das Aussehen unseres Herrn Jesu Christi, wie es uns von unseren Vorfahren überliefert worden, war, zu einem Bilde gefaßt, etwa dieses: Er war mehr als sieben Palmen hoch und stand in der Blüthe männlicher Schönheit [4]. Sein Hauptbaar war bräunlich, nicht zu üppig und etwas kraus. Die Augenbrauen waren dunkel und nicht gebogen, die Augen, meerblau und in's Bräunliche spielend [5], waren

---

[1] Opp. t. I, ed. Lequien, Paris. 1712, p. 631.

[2] Acta ord. S. Bened. t. VI, Vita S. Anscharii. Cfr. Didron, Icon. chrét. p. 255.

[3] Hist. eccl., ed. Paris. I, c. 40.

[4] Ueber das Alter Christi vgl. Durandus, Rat. div. off. l. VI, c. 77: ‚Et nota, quod Christus completis triginta duobus annis et mensibus tribus, vel, secundum Chrysostomum, triginta tribus et dimidio crucifixus est eadem die, qua conceptus est de virgine.‘

[5] Die Uebersetzungen sind häufig ungenau und dürftig im Ausdruck. So gibt Münter (Sinnbilder II, S. 10) die Stelle: ‚ὀφθαλμοὺς χαροποὺς τινας καὶ ἠρέμα ἐπιξανθίζοντας‘, mit: ‚die Augen sind dunkel und etwas gelblich‘, während χαροπός, verwandt mit γλαυκός, eigentlich das Helle und Strahlende bedeutet, dann die meerblaue, transparente Farbe, welche, nach Nicephorus, in's Bräunliche hinüberspielt. Einer schreibt dem andern die mangelhafte Uebersetzung nach, ohne den Originaltext zu prüfen. So bemerkt Hauck (Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kunst, Heidelberg 1880, S. 4): ‚man hat ihn gemalt, wie die alten Geschichtschreiber ihn zeichnen, gerade von Statur, die Augenbrauen zusammengewachsen, die Nase stark gebogen, die Farbe anmuthig, der Bart schwarz . . . Wollte er Jesum als Juden zeichnen?‘ Von gebogener Nase und jüdischem Typus haben wir in keiner Beschreibung, in denen wir sorgfältig die Originale prüften, etwas entdecken können!

schön, die Nase war kräftig, das Barthaar blond und nicht sehr weit herabgehend; aber das Haupthaar war lang, denn kein Scheermesser hatte es berührt und keine menschliche Hand außer der seiner Mutter in seiner Kindheit. Sein Nacken war etwas gebeugt, so daß die Haltung nicht ganz gerade schien. Das Antlitz war nicht rund, sondern oval, gleich dem seiner Mutter, von der Farbe des Weizens und ein wenig geröthet: auf ihm thronten Majestät und Geist, Milde und Sanftmuth, in allem aber war er seiner göttlichen und unbefleckten Mutter ähnlich.'

Bekannt ist die Legende von dem Briefwechsel des Herrn mit dem König Abgar von Edessa, womit die Erzählung von dem wunderbaren Bilde Christi in Verbindung steht, welches dieser dem König auf dessen Wunsch übersandt haben soll. Dieses Bild stand in Edessa in hohen Ehren und war in einer Nische über dem Thore der Stadt aufbewahrt, bis es der griechische Kaiser Romanus 944 nach Constantinopel bringen ließ [1]. Eusebius erzählt von dem wunderbaren Bilde nichts, also haben die aus dem Syrischen übertragenen Acten von Edessa desselben noch nicht erwähnt; dagegen berichtet der armenische Chronist Moses von Khorene, daß der Brief an Abgar zugleich mit dem Bilde Christi überbracht worden sei, ,welches sich noch jetzt zu Edessa befindet'. Sehen wir hier eine Combination mit der älteren Erzählung von dem Briefe des Herrn, so hat die spätere Legende dann dem Bilde einen göttlichen Ursprung zugewiesen, welches auch die Stadt Edessa gegen den Angriff des Perserkönigs Chosru beschützte [2]. Dieses heilige, nicht von Menschenhänden gefertigte Abbild des Erlösers wird dann im ersten Briefe Papst Gregors an Kaiser Leo und in den Acten des zweiten Concils von Nicäa erwähnt. Vollständig tritt die Legende erst in den Acten des Thaddäus zu Tage [3]. Jedenfalls erfahren wir aus dieser Legende, daß

[1] Euseb. Hist. eccl. I, 13. Cfr. Augustin. contra Faust. XXVIII, 4. Hieron. in Ezech. 44, 29. Tillemont, Mémoires, Paris 1701, t. I, p. 615. Fabricius, Cod. apocr. N. T. I, p. 320. Cfr. Reiske, de imag. Christi. Lipsius, Die edessenische Abgarsage, S. 5. 52. 53. Io. Damascenus, ed. Lequien, t. I, p. 320: ,Antiquitus tradita narratio ad nos usque pervenit, Abgarum scilicet, Edessae regem, auditis, quae de Domino ferebantur, divino succensum ardore, legatos misisse, qui eum ad se invisendum invitarent, sin vero abnueret, mandat ut pictoris opera imaginem eius exprimant. Quod cum sciret ille, cui nihil obscurum est, quia omnia potest, accepto panno suaeque faciei admoto, propriam effigiem appinxisse; quae ad haec usque tempora servatur incolumis.' Cfr. p. 631 eiusd.

[2] Evagrius (Hist. eccl. IV, 27) nennt das Bild ,εἰκὼν θεότευκτος'.

[3] Mansi XII, 963; XIII, 192. Tischendorf, Evang. apocr., p. 261. Io. Damasc., ed. Lequien, t. I, p. 281. Die wunderbaren Heilungen, die das Bild bewirkte, bei Cedrenus und Constantin Porphyrog. Es war zu den Zeiten des Moses von Khorene (470) schon eine hochberühmte Reliquie der Edessener und muß an hervorragender Stelle aufbewahrt gewesen sein, ehe die Legende, die etwa um die Mitte des vierten Jahrhunderts entstand, sich verbreiten konnte. Vgl. Lipsius S. 61.

Bilder Jesu Christi schon in frühen Zeiten in besonderer Verehrung standen; auch werden von den griechischen Chronisten Nachbildungen des edessenischen Bildes erwähnt, so der wunderbare Abdruck auf dem Ziegelstein [1] — beim Wiederauffinden des vor den Angriffen eines Enkels von Abgar durch den Bischof vermauerten Schutzbildes der Stadt — die Copie, welche der Perserkönig für ächt hielt, und die, welche zu Hierapolis verehrt wurde.

Wie die Legende von Abgar von Edessa der griechischen Kirche, so gehört die der hl. Veronica der lateinischen an, deren älteste Form in der ‚mors Pilati' genannten apokryphen Schrift enthalten ist [2]. Kaiser Tiberius hört von dem Wunderthäter Jesus, der alle Krankheiten durch ein Wort heilt. Er schickt den Vertrauten Volusianus dahin, der aber erfährt, daß Pilatus den wunderthätigen Arzt habe kreuzigen lassen. Doch findet er Veronica, die ihm mit Thränen von dem Tode Jesu erzählt und des Bildes erwähnt, das ihr der Herr auf besonderes Verlangen durch einen wunderbaren Abdruck seines heiligen Antlitzes auf ein Tuch verehrt habe. Auf die Bitte des Volusianus, ihm das Bild zu verkaufen, schlägt sie das ab, erklärt sich aber sogleich bereit, ihn nach Rom zu begleiten und das Bild mitzunehmen, da der Anblick desselben den kranken Kaiser sicher gesund machen würde. Beide reisen nach Rom, und als Tiberius von dem Wunderbilde hört, läßt er den Weg, auf dem das Bild getragen wird, mit seidenen Teppichen belegen und wird beim Anblick desselben gesund. Die Entstehung dieser Legende gehört dem fünften oder sechsten Jahrhundert an [3], und sie begegnet uns nur auf abendländischem Boden. Eine andere Form dieser schönen, für die Kunst später so anregenden Legende ist dann die, daß der Erlöser auf seinem Todesgange sein Angesicht in das Tuch der Veronica abgedrückt habe. Bemerkenswerth sind auch die auf dem zweiten Concil von Nicäa angeführte Schrift des Athanasius über das von Nicodemus gefertigte Christusbild in Berytus [4] und die dem Evangelisten Lucas zugeschriebenen Portraits, welche in einigen Kirchen verehrt werden, sowie das wunderbare Bild, das in dem Augenblick erschienen sein soll, als der Papst Sylvester die Basilika des hl. Johannes vom Lateran einweihte; endlich das im Oratorium von S. Lorenzo bei derselben Basilika aufbewahrte [5].

Abbildungen der Mutter des Herrn sind aus den ersten fünf Jahrhunderten zahlreich vorhanden, so daß die Ansicht, Maria sei erst nach dem Concil von Ephesus in den christlichen Monumenten zu finden, der Wider-

---

[1] Der Ziegelstein mit dem wunderbaren Abdruck wurde noch zu den Zeiten des Kaisers Constantin Porphyrog. in Hierapolis aufbewahrt, unter Phokas (963—969) aber nach Constantinopel gebracht.

[2] Tischendorf, Evang. apocr. p. 456.

[3] Lipsius S. 65. Acta Sanctor. Febr. t. I, p. 450.

[4] Mansi XXI, 23. Reiske p. 134.

[5] Cancellieri, Sacre teste degli apostoli Pietro e Paolo p. VI. Marangoni, Orat. di S. Lorenzo p. XXII.

Das älteste bekannte Marienbild: Maria und Isaias in S. Priscilla. (Zu S. 67.)

Erklärung des Planes:

A u. A' Gänge des Arenariums.
B Stelle, wo an der Decke die Muttergottes gemalt ist.
C Eigens angelegter Katakombengang.

legung nicht bedarf; naturgemäß wurde seit dieser Zeit die Auffassung der jungfräulichen Mutter mit dem Kinde die überwiegende, da die kirchliche Kunst niemals das pädagogische und didaktische Element außer Acht gelassen hat, und ein Betonen einzelner dogmatischer Wahrheiten der Häresie gegenüber schon in den symbolischen Malereien der Katakomben nachweisbar ist.

Die älteste Darstellung [1] ist zweifellos die in der Katakombe der hl. Priscilla, welche kurz nach der Mitte des zweiten Jahrhunderts entstanden zu sein scheint. In einem Cubiculum, am Saume der Thürwand befindlich, sieht diese ansprechende Composition wie ein Versuch aus, die heilige Familie in einer weniger feierlichen Weise, als es in der Anbetung der Könige geschieht, aufzufassen. Maria sitzt, mit Stola und Tunica bekleidet, in etwas geneigter Stellung; das Haupt ist mit einem lose aufgelegten Schleier bedeckt, der über den Körper herabgeht; mit den Armen umfaßt sie das ganz unbekleidete göttliche Kind, welches sich an ihre Brust schmiegt und den Kopf über den Rücken hin dem Beschauer zuwendet. Neben dieser Gruppe sieht man eine männliche, unbärtige Gestalt, welche mit beiden Händen auf die Gruppe hinweist, darüber den Stern von Bethlehem. Die Malerei ist in einem bräunlichen, kräftigen Ton gehalten und weist in der lebensvollen Andeutung der Formen auf eine frühe Zeit der Entstehung, der auch der naive Charakter der ganzen Composition entspricht. Ueber die männliche Gestalt sind die Ansichten verschieden. De Rossi sieht in ihr den Propheten Isaias [2], welcher die Jungfrau und den Stern verkündigte, der die Finster-

---

[1] De Rossi, Imagines selectae B. M. V., Romae 1863, tab. I. Cavedoni, Sacre immagini della beata verg. Maria, Modena 1855. Vgl. Schultze, Archäol. Studien, ‚Ueber Marienbilder in der altchristl. Kunst‘, Wien 1880, S. 177 f. Lehner, Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten, Stuttgart 1881. De Rossi, Bull. 1865 p. 27. Garrucci, Storia, tav. LXXXI. Auf dem Relief von S. Maximin, in der Provence, steht Maria allein als Orans in weiter Dalmatica, darüber die Worte: Maria Virgo | Minister De | Tempulo Gerusalo.

[2] Bull. 1865 p. 30. Schultze, Archäol. Studien S. 182 ff., sieht in der Bewegung der Hand nicht ein Hinweisen, sondern eine Rede, welche durch das schon im Alterthum bekannte Ausstrecken der ersten drei Finger angedeutet ist. Er erklärt diese Gestalt für den hl. Joseph und die Scene als Familienscene: ‚das stille Glück der hl. Familie, eine eigentlich innerhäusliche Scene vorzuführen, war die Absicht des Künstlers‘. Derselbe anerkennt aber, daß die männliche Figur in der Linken eine Rolle hielt, was doch auf eine feierliche prophetische Hinweisung, aber nicht auf eine familiäre Unterhaltung deutet. Trotz seines steten Hervorhebens des symbolischen Charakters der alten Kunst nimmt der Herr Verfasser der ‚Archäologischen Studien‘ doch hier ein Genrebild in der Weise der Renaissance an, ohne daran zu denken, daß die heiligen Gestalten erst sehr spät in historischer Bildung und Auffassung als Familie gruppirt erscheinen, daß den ersten Christen eine derartige Anschauung gänzlich fern liegen mußte, da sie alles vermieden, was an polytheistische Deutung streifen konnte. Tritt der hl. Joseph in den Reliefs der Sarkophage, in der Anbetung der Könige auf, so steht er bescheiden zurück als Nährvater und Beschützer von Mutter

nisse der heidnischen Welt zerstreuen sollte. Bei der Zusammengehörigkeit der Figuren, die in einer gewissen Abgeschlossenheit gruppirt sind, lag es nahe, hier den hl. Joseph zu erkennen; aber diese Annahme ist nicht haltbar, da die heilige Familie in der frühen Epoche der Kunst nicht zur Darstellung kommt. Die hinweisende Geberde dieser Figur ist übrigens nach unserer genauen Untersuchung doch mehr nach dem Sterne zu gerichtet als auf die Gruppe, und da an einen Magier nicht zu denken ist, der hl. Joseph in den Darstellungen der Huldigung der drei Könige auch stets in einer bescheidenen, abwartenden Stellung auftritt, so ist die Erklärung de Rossi's vollständig begründet. Eine Genrescene, in der Weise Raffaels gefaßt, liegt ganz außerhalb der Intentionen der alten Kunst, da immer der symbolische und dogmatische Charakter, die Beziehung auf den Heilsplan in erster Linie zu suchen ist, und alles, was die heiligen Personen in den Bereich einer heidnischen Auffassung ziehen konnte, sorgfältig gemieden wird.

Einer spätern Zeit gehören die Darstellungen der Anbetung der Magier an, so das Fresco in S. Pietro e Marcellino[1]. Maria sitzt hier unbedeckten Hauptes im Schmuck des braunen, anmuthig und frei herabwallenden Haares. Sie trägt eine am Halse eng anliegende Tunica, die bis an die Knöchel der unbedeckten Füße herabgeht, auf ihrem Schooße hält sie das göttliche Kind in hellem Gewande, das lebhaft auf den vor ihm stehenden Magier blickt. Der Ausdruck von Mutter und Kind ist natürlich, mild und ungezwungen, noch ganz ohne den Ernst der späteren ceremoniellen Auffassung. Die Köpfe zeigen edle Formen und Sinn für Schönheit der Linien; nicht minder verräth die Zeichnung der bloßen Füße eine für die Malerei der Katakomben ungewöhnliche Sorgfalt. Daß wir hier noch nicht das ächte Ceremonienbild haben, wie es die byzantinische Kunst mit Vorliebe durchbildet, darauf deuten außer den beiden Hauptgestalten auch die Magier, von denen der eine dem Beschauer zugewendet ist, während auf den Schüsseln, welche die Gaben enthalten, solche Dinge angebracht sind, welche das kindliche Herz erfreuen können, eine Licenz des Malers, welche einen genrehaften Zug hineinträgt. In diesem Bilde fließt die ältere Auffassung, wie sie in der heiligen Familie zu Tage tritt, mit der neueren Richtung der Kunst zum Feierlichen, Ernsten, Pathetischen hin zusammen, welche seit dem Ende des dritten Jahrhunderts die herrschende wird. Das Bild könnte demnach den ersten Decennien desselben angehören, ebenso wie die zwei Darstellungen in

und Kind; familiäre Vertraulichkeit der heiligen Familie auf einem Bilde des frühen christlichen Alterthums suchen, hieße das geistige Leben, die Ideale jener Zeit, den lehrhaften Vortrag jener symbolischen Malereien völlig mißverstehen.

[1] Garrucci tav. LVIII. De Rossi, Imag. sel., tab. I. Das andere Fresco derselben Art zeigt das göttliche Kind unbekleidet, links drei Magier. Cfr. Bosio p. 389. Aringhi II, 117. Bottari tav. CXXVI.

Anbetung der zwei Weisen in S. Petrus und Marcellinus. (Zu S. 68.)

Sarkophagrelief im Lateran-Museum: Anbetung der Weisen. (Zu S. 69.)

Gottesgebärerin in S. Priscilla. (Zu S. 69.)

Sarkophagrelief: Anbetung der Weisen. (Zu S. 69.)

S. Domitilla [1] und eine dritte in S. Pietro e Marcellino, welche nicht minder als die eben besprochene eine Mittelstufe zwischen der älteren und neueren Richtung der historischen Malerei bezeichnet.

Das Ceremonienbild ist in dem Fresco von S. Trasone e Saturnino [2] schon völlig entwickelt. Maria ist verhüllt, die Gewandung der Mutter und des Kindes ist straffer, die Haltung gerader, der Ausdruck ernster; unter den Füßen Mariens liegt das Suppedaneum. Die Composition in S. Domitilla läßt diese Scene in völliger Durchbildung erkennen: Maria sitzt auf der Cathedra, jenem alterthümlichen bischöflichen Sitz, wie er häufig in den Katakomben sich findet; sie trägt ein Gewand von gelber Farbe mit breiten grünen Streifen und das Kopftuch. Auf ihrem linken Knie sitzt das göttliche Kind, bis an die Füße in ein helles Gewand mit bunten Streifen gehüllt. Maria hat den rechten Arm wie einladend gegen die Magier erhoben, und beide Hände des Kindes folgen schematisch dieser Richtung, während auf jeder Seite zwei Magier auf großen Schüsseln die Geschenke darbringen. Das Bild leidet an großer Härte der Zeichnung und ist nicht nur weniger sorgfältig als die früheren angelegt, sondern auch von viel geringerer Hand und zeigt wenig Farbensinn, so daß wir darin nur eine Copie von Laienhand erkennen möchten. Maria trägt hier Schuhe von derber Form, auch die Hände sind schwerfällig gebildet. Das Ceremonielle wird dadurch gesteigert, daß die regelmäßig postirten Magier durch Guirlanden von einander geschieden sind, eine Auffassung, die in der schematischen, isolirten Anordnung an die Mosaiken und Reliefs erinnert, weßhalb wir dieses Bild als dem Anfange des vierten Jahrhunderts nahestehend betrachten müssen. Auf den Sarkophagen finden sich dann die Vorbilder, welche die Malerei in ihren Compositionen gegeben hat, wiederholt, und zwar nicht zum Nutzen der Formgebung, welche in das Harte und Ausdruckslose sich verliert. Neben Maria, mit Pallium und Tunica bekleidet, sehen wir den hl. Joseph, bärtig, ein Typus, der mit dem ausgehenden vierten Jahrhundert den jugendlichen, bartlosen ganz verdrängt. Das Kind ruht zuweilen in der Krippe, Ochs und Esel treten daneben auf, und die Magier sind von Pferden und Kameelen begleitet, Darstellungen, welche in das fünfte Jahrhundert hinüberleiten.

In S. Priscilla begegnen wir einem Fresco, auf dem eine sitzende weibliche Gestalt ein unbekleidetes Kind auf ihren Armen hält. Sie ist unbedeckten Hauptes, und das Haar wallt ungezwungen in dichter Masse auf die Schultern herab. Eine Tunica, mit Streifen verziert, umhüllt sie bis

---

[1] Maria, unbedeckten Hauptes, sitzt auf der Cathedra, rechts und links je ein Magier. De Rossi (Imag. sel. p. 20) findet in dem Mangel des Schleiers die Virginität angedeutet. Auf dem andern Fresco: Maria ebenfalls mit losem Haar, der Knabe ganz nackt, links die drei Magier. Cfr. Bosio p. 270. Aringhi I, 537. Bottari tav. XXXII. Garrucci tav. XXXV.

[2] Garrucci tav. LXXIII.

auf die bloßen Füße. Bosio erklärte sie für Maria, welchem Aringhi beistimmte, während Bottari sie für eine Verstorbene ansah, deren Körper hier beigesetzt sei [1]. In neuerer Zeit ist die Erklärung Bosio's wieder aufgenommen und von de Rossi und Garrucci vertheidigt worden. Das Bild gehört augenscheinlich dem zweiten Jahrhundert an, die Stellung ist ungezwungen, frei und malerisch und zeigt antike künstlerische Tradition. De Rossi fand in dem Mangel des Kopftuches eine Betonung der jungfräulichen Würde, da der Schleier erst mit dem Ehebunde der römischen Frauen aufgenommen wurde, ein Gebrauch, welcher Tertullian zu seiner bekannten Schrift veranlaßte [2]. Was für die Auffassung de Rossi's und Garrucci's sprechen muß, ist der Umstand, daß in der altchristlichen Kunst Familienmütter nicht mit dem Kinde auf den Armen erscheinen [3].

Die Orans im Cömeterium der hl. Agnes wird als eine jener Darstellungen gefaßt, die nach dem Concil von Ephesus häufiger wurden, und in denen die Würde der Gottesmutter betont ist. Die Gestalt, welche durch das Ausbrechen des Loculus halb zerstört wurde, präsentirt sich ganz von vorn gesehen; das Kind ist an ihre Brust gelehnt, neben den erhobenen Armen erscheint je ein Monogramm Christi. Maria trägt eine Halskette und starke Ohrringe, schweres Gewand, was allerdings auf einem Marienbilde des vierten Jahrhunderts ungewöhnlich ist und schon ganz byzantinischen Geschmack verräth. Das Gesicht ist mehr rundlich, die Augen sind starr und weit geöffnet, der Typus hat wenig Ideales an sich. Ducange [4] findet ihn der griechischen Kunst angehörig, wie er in der That in späteren Zeiten auf den Münzen hervortritt, während die Lateiner das Kind in einer mehr natürlichen Stellung in den Armen der Mutter ruhen lassen. Die Reaction gegen den Nestorianismus fügte später den Marienbildern noch inschriftlich zur Seite des Hauptes das MP — ΘΥ bei, um jeden Zweifel zu beseitigen.

Darstellungen Maria's ohne das göttliche Kind, in der Stellung der Oranten, sehen wir auf den Goldgläsern der Katakomben. Maria, kenntlich durch die Aufschrift des Namens, einmal durch den Nimbus ausgezeichnet, ist allein, oder von Petrus und Paulus begleitet, oder von anderen Heiligen, auch steht sie zwischen zwei Bäumen und Säulen mit Tauben, der Andeutung des Paradieses. Sie ist also hier als Fürbitterin gedacht, welche den Men-

---

[1] Abbildung bei Bosio p. 549. Aringhi II, p. 305. Bottari tav. CLXXX. Garrucci tav. LXXVIII. Perret III, pl. XXVIII. De Rossi, Imag. tab. V. Schultze a. a. O. S. 182 erklärt es für eine Familienscene. Cfr. Garrucci, Vetri p. 83. Martigny p. 789.

[2] De veland. virg. V, c. 2.

[3] Schultze, Arch. Studien S. 182, schreibt das ‚vortrefflich ausgeführte Gemälde' dem zweiten Jahrhundert zu.

[4] De inf. aev. numism. n. XXX. Abbildung bei Martigny p. 528. De Rossi, Imag. sel. tab. VI. Von Bottari (III, p. 83) für eine Verstorbene erklärt. Bosio (p. 471) entscheidet sich für Maria.

Maria als Orans. (Zu S. 67.)

Goldglas. (Zu S. 70.)

schen den Zugang in die Gefilde der Seligen eröffnet, ein unzweifelhaftes Zeugniß zugleich für die Verehrung in den ersten Jahrhunderten [1].

Seit dem sechsten Jahrhundert beginnen die dem hl. Lucas zugeschriebenen Madonnenbilder einen höhern Werth zu erhalten, den sie bis in neuere Zeiten bewahrt haben. Die Erwähnung eines solchen Bildes von Theodorus Lector vernichtet die Annahme, daß ein neuerer Maler, Luca Santo genannt, der Autor sei, eine Conjectur, die von Tillemont, Lanzi, Greppo u. a. aufgestellt wurde. Diese Madonnen, deren Alter zu bestimmen wegen der Verdunkelung durch den Rauch und der Bedeckung der Gewandtheile mit edlem Metall, sowie der aufgehängten Kostbarkeiten halber sehr schwer oder ganz unmöglich ist, sind in Rom häufig und stehen in großer Verehrung: eine der berühmtesten ist die von S. Sixtus und Dominicus, über welche von Martinello in einem Commentar ausführlich gehandelt wurde. Der Stil dieser Bilder ist, soweit sie überhaupt erkennbar sind, augenscheinlich der byzantinische, zumeist wohl aus der späteren Zeit der Entartung der Kunst.

Nicephorus hat eine Beschreibung vom Aussehen der hl. Maria hinterlassen, welche im Wesentlichen die Züge des Idealtypus enthält, wie ihn die Kunst in ihren Glanzepochen zu verwirklichen suchte:

‚Was den Charakter, das Aussehen und die Gestalt der heiligen Jungfrau betrifft, so waren sie nach Epiphanius diese: Sie war in allen Dingen würdevoll und ernst, ihre Worte waren sparsam und bezogen sich nur auf das Nothwendige, sie war bereitwilliger zu hören, leutselig im Umgange und verbarg vor niemand ihre Würde und die ihr gebührende Verehrung. Ihre Größe war die mittlere, obgleich einige behaupten, ihre Figur habe die mittlere Höhe etwas überschritten. Gegen jedermann war ihre Sprache freimüthig, ohne Lachen und Verwirrung und besonders ohne jede Heftigkeit. Ihre Hautfarbe glich dem Weizen, ihre Haare waren blond, ihr Blick durchdringend; die Augen, hellbraun, näherten sich der Farbe der Olive. Die Augenbrauen waren gewölbt und dunkel, die Nase länglich, die Lippen blühend und voll Anmuth in der Rede. Das Angesicht war nicht rund oder spitz, sondern oval, Hände und Finger waren länglich. Sie war ohne jeden Prunk, einfach und ohne Falsch, hatte nichts Weichliches an sich, sondern der Hauptzug ihres Wesens war der der Demuth. In ihren Gewändern liebte sie die natürlichen Farben, wie man noch heute an ihrem Kopftuch sehen kann; kurz in allen Dingen erkannte man die ihr innewohnende Gnade.‘ [2]

---

[1] Garrucci weist sechs Exemplare auf mit der Umschrift Maria (Mara), fünfmal erscheint sie als Orans. Cfr. Vetri tav. IX, 6. 7. 8. 10. 11; XXII, 2. 8. De Rossi, Bull. 1867, p. 44. Schultze (S. 207 f.) geht von der Abbildung mit Nimbus (Garr. IX, 11) aus und versetzt sie in spätere Zeit (430—470) als de Rossi.

[2] Hist. eccl. t. I, lib. II, c. 23. Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos hat diesen Typus im Wesentlichen beibehalten. Cfr. Didron, Manuel d'icon. chrét., Paris 1845, p. 453: ‚La très-sainte Vierge était dans un âge moyen. Plusieurs

Was die Kleidung betrifft, so ist sie in den Malereien der Katakomben, wie auf den Reliefs der Sarkophage Italiens und Frankreichs, gewöhnlich die der römischen Matronen, das Pallium oder die Dalmatica, welche die Tunica bedeckt. Die byzantinische Kunst gibt ihr reiche und schwere Gewänder nach Art der seidenen und gestickten Brocatstoffe des kaiserlichen Hofes, wenigstens in der späteren Zeit, dazu Schmuck an Halsketten, Ohrringen und ein Diadem: so erscheint sie im neunten Jahrhundert fast allgemein in den Mosaiken. In den Goldgläsern finden sich Abweichungen; so sehen wir sie in der stola matronalis, bedeckt von einer kurzen, ausgezackten Tunica (κυπασσίς), während auf den Schultern ein kleiner Mantel ohne Fibula ruht, der wie eine Schärpe auf jeder Seite herabgeht [1].

Die Bilder der Apostel Petrus und Paulus waren nicht nur unter den alten Christen sehr verbreitet, sondern, wie Augustinus berichtet, auch bei den Gnostikern [2].

Die vielen Reisen und der Verkehr mit Griechen und Römern mußten naturgemäß dazu beitragen, daß die Nachrichten über ihre äußere Erscheinung sich leichter verbreiteten. Da Paulus so ehrenvoll von Longinus, welcher in seinem Leben große Reisen unternommen hatte, neben Demosthenes, Aeschines und anderen Rednern erwähnt wird [3], so ist anzunehmen, daß auch die Heiden das Bild des Apostels gesucht haben. Die ersten Spuren finden sich in den Lucianischen Schriften [4]; doch ist der mit Recht wegen seiner ausgebreiteten Kenntnisse über das Christenthum und seiner derben Sprache dem Lucian abgesprochene Dialog ‚Philopatris', wie schon Geßner überzeugend nach-

---

assurent, qu'elle avait aussi trois coudées; le teint couleur de blé; les cheveux bruns ainsi que les yeux. De beaux yeux et de grands sourcils; un nez moyen et de longs doigts. Humble, belle, sans défaut, aimant les vêtements avec leurs couleurs naturelles, ce que témoigne son homophore conservé dans le temple qui lui est dédié.'

[1] Garrucci, Vetri tav. IX, 11.

[2] Unter dem Pontificat des Anicet (160) lebte in Rom eine Frau, Marcellina, die eine eifrige Anhängerin des Karpokrates war. In ihrem Oratorium hatte sie neben den Büsten Homers und des Pythagoras auch das Bild des Apostels Paulus aufgestellt. Cfr. Augustin. de haeres. c. 7. Iren. lib. I, c. 24.

[3] Dionysius Cassius Longinus, ed. Mori, p. 264. Cfr. Gelpke, De familiaritate, quae Paulo Apostolo cum Seneca philosopho intercessisse traditur verosimillima, Lipsiae 1813.

[4] Philopatris. Opp. t. IX, p. 233, ed. Lehmann, Lipsiae 1831: ‚Sed postquam in Galilaeum incidi, recalvastrum, nasonem, qui per aëra incedens, in tertium usque coelum penetraverat resque omnium pulcherrimas ibi didicerat; is per aquam nos renovavit impiorumque ereptos regionibus in beatarum animarum vestigiis collocavit.' Schon diese Worte genügen, dem Lucian, der nur eine oberflächliche Kenntniß des Christenthums besaß, den Dialog abzusprechen, abgesehen von der Diction, die aller Feinheit entbehrt, welche ihm sonst eigen ist. Cfr. ed. Gessner, Ienae, p. 132. Nicolai, Griech. Literaturgeschichte, 1876, II. Bd., S. 481.

gewiesen hat, schwerlich älter als die Zeit der persischen Expedition des Kaisers Julian, also um 363 etwa verfaßt. Eusebius versichert, daß er Bilder der Apostel selbst gesehen habe [1], und Chrysostomus hatte, wie Johannes Damascenus in seiner ersten Rede für die Bilder versichert, in dem Zimmer, wohin er sich zur Lesung der Briefe des Apostels zurückzuziehen pflegte, ein Porträt des Apostels Paulus [2]. Augustinus betont, wie häufig diese Bilder an den Wänden der Kirchen den Blicken der Gläubigen sich darstellten, und in den Acten des hl. Sylvester ist von zwei Persönlichkeiten die Rede, welche Constantin im Traum erschienen waren und die er in den Bildern der Apostel wiedererkennt, welche Sylvester ihm vorzeigt. Die griechischen Menäen [3], in einer Handschrift der Vaticana, berichten fast übereinstimmend mit Nicephorus, ‚der Apostel Paulus sei von kleinem Wuchs gewesen. Seine Haare waren dunkel, die Augenbrauen nach abwärts gerichtet, die Farbe des Gesichts war weißlich, der Bart lang und ehrwürdig, die Nase, passend zum Gesicht, länglich und gebogen, die Haare des Hauptes und des Bartes waren mit Weiß gemischt, die Körperhaltung etwas gebeugt'.

Von Petrus überliefern die Menäen, ‚er habe einen mittleren, gedrungenen Körperbau besessen. Sein Antlitz war von bleicher Farbe, das Vorderhaupt kahl [4], das Haar kraus. Die Augen waren dunkel, die Augenbrauen dicht, die Nase länglich, der Bart kurz und gelockt'.

Nicephorus gibt nach alten Bildern oder handschriftlichen Notizen folgende Beschreibung [5] der Apostel:

---

[1] Hist. eccl. VII, 18.

[2] Orat. I. de imag., ed. Venet. 1748: ‚Habebat porro eiusdem apostoli Pauli in imagine descriptam effigiem eo in loco, ubi propter corporis imbecillitatem tantisper quiescebat.'

[3] Borgia, Vaticana confessio B. Petri p. 134. Der Verfasser einer Lobrede auf die Apostelfürsten in den Schriften des hl. Chrysostomus (t. VIII, p. 8 ed. Paris. 1728) nennt Paulus ‚τρίπηχυν'. S. Basilius schreibt an Julianus Apostata, daß die Bilder der Apostel ihm theuer (ep. 360) und daß solche fast in allen Kirchen vorhanden seien, ebenso erwähnt Ambrosius ein altes Porträt S. Pauli. Cfr. Buon. Vetri p. 75.

[4] Diese Verschiedenheit macht sich auch in allen Arten von Monumenten bemerklich.

[5] Hist. eccl. II, 37. Didron bemerkt dazu im Manuel d'iconogr. chrét. p. 301: ‚En occident on est assez fidèle à ce signalement, au moins jusqu'au XVe siècle. Dans Nicéphore Calliste, saint Paul est chauve et a la barbe longue, il est âgé et a les cheveux mêlés ainsi que la barbe. Saint Pierre, au contraire, est plus jeune: barbe et cheveux épais, courts, bouclés, c'est une nature ardente et sanguine. Saint Paul paraît plutôt lymphatique. Au XVe siècle en France et surtout en Allemagne, on fait saint Pierre chauve et avec une petite touffe de cheveux sur le haut du front. Au XIe siècle on met déjà les clefs à la main ou au bras de saint Pierre, qu'on habille en pape; dès le XIIe, saint Paul porte le glaive. Des exemples de clefs à saint Pierre, je n'en connais pas d'antérieures à la première moitié du XIe siècle.'

‚Petrus war nicht von starker Figur, sondern von mittlerer Größe und aufrechter Haltung. Sein Antlitz war etwas bleich und von lichter Farbe, Haupthaar und Bart waren dicht und kraus, aber nicht lang, die Augen dunkel, die Augenbrauen gewölbt, die Nase länglich, aber nicht spitz, sondern mehr stumpf.

‚Paulus war von kleiner und gebeugter Figur, sein Antlitz weißlich, das Haupt kahl. In seinen Augen war viel Anmuth, die Augenbrauen waren mehr nach unten gezogen, die Nase war schön gebogen und etwas länglich, der Bart dicht und lang, Haupt- und Barthaar waren mit Weiß gemischt. Beide Apostel hatten in ihrem Wesen etwas Himmlisches an sich, denn sie schienen voll der Gnade und des heiligen Geistes, so daß die Gläubigen, welche sie ansahen, durch den bloßen Anblick geheime Gnaden empfingen und sich angeregt fühlten, ihr Leben zu bessern und nach den Vorschriften des Glaubens einzurichten.‘

Die Katakomben enthalten in ihren Malereien nur wenig Bilder der Apostel, und die frühesten Darstellungen in den Sacramentscapellen von S. Callisto zeigen noch den unbärtigen, jugendlichen Typus. Boldetti erzählt von solchen am Grabe des berühmten Fossor Diogenes, aber sie existiren längst nicht mehr und sind wohl auch nie reproducirt worden. Die Apostel waren hier mit Schriftrollen in der Hand dargestellt. In S. Priscilla haben wir ein Bild des Apostels Paulus, durch den beigeschriebenen Namen ‚Paulus Pastor‘ und ‚Apostolus‘ gesichert, in lehrender Haltung, aber von geringer Ausführung[1]. Eine zweite Abbildung findet sich in den Katakomben zu Neapel, wo Paulus in Tunica und Pallium mit Sandalen an den Füßen erscheint[2]. In den Mosaiken sehen wir beide Apostel in S. Sabina, S. Agatha in Suburra, S. Maria in Cosmedin, S. Lorenzo in Agro Verano, S. Andrea in Barbara, S. Marco, S. Prassede, S. Cäcilia, S. Maria Nuova und in der Basilica Vaticana, zu Ravenna im Baptisterium und in Capua[3]. Wir wissen, daß Leo der Große ein Mosaik mit den Bildern der Apostel anfertigen ließ, das im mittelsten Bogen der Basilika des hl. Paulus zu sehen war und 1833 mit dem Brande des ehrwürdigen Gotteshauses unterging; neben Petrus war hier das Bild Pauli so gestellt, daß die Apostel sich ansahen. Das Mosaik von S. Agatha in Suburra[4] stammt von Flavius Ricimer (472), das in Ravenna vom König Theodorich. Diese Bilder haben das Eigenthümliche, daß Petrus nur einen Schlüssel trägt,

[1] Bottari tav. CLXVI. Bosio p. 519.

[2] Pellicia, De eccles. christ. politia II, p. 163. Dieß war die Tracht der Philosophen und Männer von ernsterer Lebensrichtung.

[3] Cfr. Ciampini, Vet. mon. I, tab. 48. 67. 76; II, tab. 23. 28. 37. 38. 49. 52. 53; eiusd. de sacr. aedif. tab. 13.

[4] Ciampini, Vet. mon. I, tab. 77. Das Mosaik ist 1592 untergegangen und nur in einer alten Zeichnung erhalten.

der auf dem Bilde zu Ravenna auf der Brust hängt, während die älteren Bilder Petrus ein Kreuz oder eine Schriftrolle in die Hand geben. Zwei Schlüssel sieht man schon auf den Mosaiken, die Leo III. 796 fertigen ließ: Petrus hat hier neben den Schlüsseln ein Buch und steht zur Rechten Christi, Paulus hat Buch und Schwert [1]; daneben kommen auch drei Schlüssel vor zur Bezeichnung der dreifachen Gewalt. In dem Porticus der alten vaticanischen Basilika fanden sich einst Gemälde, welche die Grablegung der Apostel in den Katakomben und die Aufnahme der Reliquien durch den Papst Sylvester vorstellten [2]. Häufig begegnen wir den Bildern der Apostel auf den Goldgläsern, denn es war eine im Alterthum sehr verbreitete Sitte, auf dem Boden der Trinkschalen Bilder der Vorfahren und berühmter Männer anzubringen [3], um an ihre Thaten zu erinnern und für die Jugend als Anknüpfungspunkt der Belehrung zu dienen. Auch die Christen gebrauchten diese Trinkgefäße, welche bei Hieronymus Erwähnung finden [4]. Wir sehen hier die Apostel zuweilen isolirt, meistens vereinigt, als Brustbilder, oder sitzend, zu den Seiten des Erlösers stehend, zuweilen von ihm gekrönt, oder zu den Seiten der heiligen Jungfrau (als Orans gefaßt), auch in Verbindung mit anderen Heiligen, S. Laurentius oder S. Agnes, mit den Aposteln Philippus, Simon und Thomas vereinigt [5]. Zwischen ihren Häuptern sehen wir oft das Monogramm, welches die Stelle des Erlösers einnimmt, oder eine Rose, einen Kranz, oder eine Schriftrolle. Einigemal ist Paulus als Saulus bezeichnet. Der Typus ist hier stets sehr verschieden, so ist Paulus oft ganz kahl, zuweilen sind es beide. Auf den Sarkophagen erscheinen die Apostelfürsten allein, oder in Verbindung mit den übrigen, sowohl auf den Monumenten Italiens [6] als in Frankreich; die Anordnung ist hier gewöhnlich diese, daß der Erlöser auf dem Hügel mit den vier Flüssen steht, und zur Linken Petrus, dem er eine geöffnete Schriftrolle übergibt, als ein Zeichen der ihm übertragenen Macht, welche der Apostel ehrfurchtsvoll auf dem untergelegten Ende des Mantels empfängt; zur Rechten ist S. Paulus in geneigter Stellung. Christus scheint mit seinem ausgestreckten Arme in die Ferne zu deuten, hinweisend auf das Arbeitsfeld des Erdkreises. In einigen Monumenten ist der Erlöser durch ein Kreuz vertreten, welches vom Monogramm überragt wird.

---

[1] Buonarroti, Vetri p. 99, und Bottari, Roma sott. I, p. 95, kennen das Schwert erst als dem 13. Jahrhundert angehörig. Borgia (l. c. p. 121) erklärt sich für das Ende des 13. Jahrhunderts und beruft sich auf Durandus (1282).

[2] Bosio p. 181. 182. Bottari I, tab. XII, XIV. Borgia, Vatic. conf. p. 71.

[3] Sueton. Vespas. c. 7. Script. rer. Aug., 1661, p. 78. Cfr. Buon. p. 150.

[4] Comment. in Ion. c. 4.

[5] Cfr. Garrucci, Vetri. Buon., Vetri.

[6] Maffei, Mus. Veron. 1729. Allegranza, Monum. cr. di Milano, 1757. Bugati, Memorie di S. Celso, Milano 1782. Millin, Voyage dans le midi de France, 1807—1811.

Bekannt ist das Medaillon von Bronze in der vaticanischen Sammlung, welches aus der Katakombe des hl. Callistus stammt. Es ist von sorgfältiger Ausführung und wird von de Rossi in die erste Hälfte des dritten Jahrhunderts versetzt [1]. Die beiden sich anschauenden Köpfe der Apostel entsprechen der Tradition, wie sie Nicephorus gegeben hat.

Die berühmte Statue des hl. Petrus in Erz neben der Confessio in S. Peter in Rom, welche die Andacht der Gläubigen seit Jahrhunderten erweckt [2], stammt aus dem vierten oder fünften Jahrhundert und ist wahrscheinlich, wie die Thüren der Paulskirche, in Byzanz gegossen worden [3], wo der Erzguß seit Constantin beständig in Uebung war. Sie stand ursprünglich im Kloster von S. Martino, wo in älterer Zeit am Gründonnerstage die Fußwaschung vom Papste vollzogen wurde. Vielleicht ist es dieselbe Statue, welche Leo Isauricus meinte, als er 726 an Gregor II. schrieb, er werde jemand nach Rom senden, um das öffentlich ausgestellte eherne Bild des Apostels zu vernichten. Daß von einem besonders verehrten Bildwerke die Rede sein muß, erhellt aus der Antwort des Papstes, worin es heißt: er erkläre sich für unschuldig an dem Blutvergießen, das die Folge davon sein werde. Nach den von Torrigio aufgeführten Nachrichten [4] im Archiv der Peterskirche hätte sie Leo I. zwischen den Jahren 440—460 anfertigen lassen, und man hat die Vermuthung geäußert, daß der Papst durch die Befreiung Roms von der Gefahr des Attila hierzu veranlaßt worden sei. Aber diese Nachrichten sind keine alten, sondern nur Vermuthungen einer späteren Zeit. Seinem Charakter nach dürfen wir dieses Werk in die frühesten Zeiten der christlichen Kunst versetzen, in welchen sie sich noch nicht von dem

[1] Bull. 1864.

[2] Marangoni, Delle cose gentil. e profane, Roma 1744, p. 68. Cancellieri, De secretar. basil. Vatic., Romae 1786, t. III. p. 1503. De Magistris, Acta mart. ad ostia Tiber., Romae 1795. Bartoli, Lucerne ant. III, tav. XXVII.

[3] Platner und Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom, II. Bd., Stuttgart und Tübingen 1832, S. 99. 176. Das Citat aus Mabillon, welches eine griechische Inschrift enthalten soll, die sich ehemals an der Basis der Figur vorfand, konnten wir nicht auffinden, lassen also die Richtigkeit desselben dahingestellt sein. Die Inschrift, welche übrigens auf die Figur nicht recht paßt, soll gelautet haben:

Τὸν θεὸν λόγον θεᾶσθε χρυσῷ
Τὴν θεόγλυπτον πέτραν, ἐν ῄ
Βεβηκὼς οὐ κλονοῦμαι.

‚Uebrigens scheint die griechische Inschrift,‘ heißt es daselbst (S. 99) weiter, ‚auf ein Geschenk eines griechischen Kaisers oder griechischen Feldherrn hinzudeuten, oder mindestens auf ein in Constantinopel für die Basilika verfertigtes Werk.‘

[4] Sac. Gr. Vatic. p. 126—127. Der weiße Marmorsessel, welcher gegenwärtig dieser Statue zum Sitzen dient, stammt aus dem 15. Jahrhundert. Er ruht auf einem mit grünen Porphyrplatten ausgelegten Postamente von Jaspis aus den Zeiten Benedicts XIV.

Broncemedaillon des Museo cristiano. (Zu S. 76.)

Goldglas. (Zu S. 75.)

Broncestatue des hl. Petrus in Rom. (Zu S. 76.)

Goldglas. (Zu S. 75.)

Goldglas. (Zu S. 75.)

antiken Stil entfernt hatte. Die große Aehnlichkeit der sitzenden Figur mit der der römischen Dichter und Rhetoren der späten Kaiserzeit in der Haltung und im Wurf des Gewandes veranlaßte die Meinung, daß wir in derselben eine Statue des heidnischen Alterthums besitzen, die in späteren christlichen Zeiten durch Hinzufügung eines neuen Hauptes und neuer Hände zu einem hl. Petrus umgeschaffen wurde, eine Annahme, die bei näherer Betrachtung sogleich hinfällig wird [1], denn die Figur ist aus Einem Guß, Kopf und Hände zeigen dieselbe Arbeit wie der übrige Körper. In der That ist gar kein Grund vorhanden, der christlichen Plastik ein solches Werk absprechen zu wollen, da wir durch Eusebius im Leben Constantins erfahren, daß man die Erzbilder des Alterthums, welche künstlerischen Werth hatten, öffentlich aufstellte und daß der Kaiser das Bild des guten Hirten und des Daniel zwischen den Löwen, aus vergoldetem Erz, auf einem Brunnen inmitten des Forum aufrichten ließ. ‚Völlig angefüllt wurde die Stadt,‘ so versichert Eusebius [2], ‚mit dem, was im ganzen Heidenthume durch kunstvolle Bearbeitung des Erzes geheiligt war.‘ Es fehlte also in Byzanz sicher nicht an guten Vorbildern des Alterthums, und die Berichte der späteren Chronisten erzählen häufig von Porträtstatuen innerhalb des kaiserlichen Palastes und auf öffentlichen Plätzen, welche sie mit den besten Werken des Alterthums vergleichen.

Eine zweite, kleinere Broncefigur des Apostels Petrus, von guter Arbeit, zeigt ihn in Tunica und Pallium, die Rechte lehrend erhoben, die Linke ein Kreuz mit dem Monogramm tragend, welches an seine Schulter gelehnt ist.

Die Bildnisse der Apostel finden sich häufig in Blei auf Siegeln von Notarien der Kirche, sie sind auch allmählich das Gepräge der päpstlichen Bullen geworden. Auf den älteren derselben erscheint Petrus mit krausem Haar und Bart und mehr rundem Gesicht, Paulus mit kahlem Kopf, längerem Antlitz, einer langen und gebogenen Nase und mit längerem Bart, entsprechend den Zügen, welche Nicophorus angibt. Von Sixtus IV. an sind gewöhnlich beide kahl, Petrus erscheint mit der Locke auf der Stirn; eine Ausnahme machen indeß die Bullen Pauls II., welche beide Apostel auf Thronen sitzend darstellen. Die Gesichtszüge haben sich bis auf die heutige Zeit erhalten. Daß sie im Mittelalter dieselben geblieben sind, wurde zumal dadurch begünstigt,

[1] Eine sehr naive Anschauung findet sich in der Geschichte der Malerei von Woltmann und Wörmann, Leipzig 1878, I. Bd., S. 150: ‚Die berühmte eherne Statue des hl. Petrus in der Peterskirche, . . in Wahrheit eine auf Petrus umgestempelte antike Consularstatue, zeigt das krause Haar und den kurzgeschorenen Vollbart, was dann für Petrus beibehalten wurde (sic), während man Paulus, in einfachem Gegensatze (sic), mit schlichtem Haar und langem Barte darzustellen pflegte.‘ Eine allerdings die Frage schnell und sicher erledigende Behauptung, wofür der Beweis natürlich fehlt.

[2] Vita Const. III, 54: ‚Denique civitas illa Imperatoris cognominis tota passim repleta est signis aeneis, quae eleganti opere elaborata per singulas provincias olim dedicata fuerant.‘

daß Innocenz III. im ersten Jahre seines Pontificates den Domherren von S. Pietro das ausschließliche Recht verlieh, die Bildnisse der Apostel für die Pilger in Metall zu gießen [1]. Während der Kreuzzüge führte das Siegel der von lateinischen Fürsten beherrschten Stadt Antiochia das Brustbild Petri; er trägt hier in der Rechten zwei Schlüssel, in der Linken das Kreuz, auf der anderen Seite erscheint er als Lehrer. Mehrere der lateinischen Fürsten von Antiochia nahmen sein Bild in ihre Münzen auf, doch macht sich hier einige Verschiedenheit geltend: auf dem Siegel ist das Haupt mit kurzem, gelocktem Haar versehen, auf den Münzen aber kahl [2]. Was die Stellung der Apostel betrifft, so zeigen die Glasbilder Petrus fast ohne Ausnahme zur Rechten, Paulus zur Linken, während auf den Mosaiken, Bleisiegeln und Münzen das Gegentheil stattfindet. Seit Petrus Damianus, Thomas von Aquin, Durandus bis herab auf Mabillon, Garrucci, Polidori wurde die Frage über die Stellung der Apostel zu einander discutirt. Ohne in diese einem andern Gebiet zustehende Discussion einzutreten, ist doch daran zu erinnern, daß die Bullen der Päpste, welche Petrus immer zur Linken darstellen, darin keineswegs eine Inferiorität documentiren können, während die Bulle selbst die Ansprüche der Superiorität geltend macht. Es handelt sich also nur um die Auffassung der Stellung in Rücksicht auf den Beschauer oder zu der dargestellten Person.

V. Unter den vermischten Darstellungen der Katakomben sind die liturgischen bedeutungsvoll, welche dem Ende des zweiten oder Anfang des dritten Jahrhunderts angehören und im Gewande der Symbolik dem Uneingeweihten verschleiert sind, so die Eucharistie durch das Zeichen des Fisches, die Taufe durch das Quellwunder des Moses mit biblischen Vorgängen und Allegorien vereinigt.

Der in den sogenannten Sacramentskapellen von S. Callisto sich wiederholende Cyklus von Fresken besteht aus der Vereinigung gewisser allegorischer Bilder unter einem nicht zu verkennenden Gesetz, einer höheren Auffassung des Ganzen. Neben Moses erscheint der Fischer, der den Fisch an der Angel aus dem Wasser zieht, und eine Gestalt, welche einen in demselben Wasser

---

[1] Epp. Innoc. III., ep. 536: ,Eapropter dilecti in Domino filii tam redditum, quem de signis plumbeis sive stanneis Apostolorum Petri et Pauli imaginem praeferentibus quibus eorum limina visitantes in augmentum propriae devotionis et testimonium itineris consummati seipsos insigniunt. praedecessores nostri et nos ipsi percipere consuevimus, quam auctoritatem fundendi ea, vel quibus volueritis fusoribus concedendi, qui vobis tantum de ipsis respondeant et per vos canonicae vestrae praesentium auctoritate concedimus et praesentis scripti pagina communimus.' Vgl. Münter, Sinnbilder II, S. 36 f. Ficoroni, Plumb. ant. numism. tab. V, 11; X, 3. 10; XIII, 8; XV, 6. 11; XX, 8. Manni, Osserv. storiche sopra i sigilli ant. de' sec. bassi, t. V, p. 97.

[2] Münter II, S. 36. Abbildungen Taf. 8. Ficoroni tab. XXI. Marchant, Mélanges de numismatique p. 78.

stehenden Knaben tauft; zuletzt folgt der Gichtbrüchige (oder Geheilte vom Teich Bethesda), welcher sein Bett fortträgt. Eine andere Wand der Kapelle läßt den dreifüßigen Tisch erkennen mit der geheimnißvollen Speise des Brodes und Fisches, daneben die Orans und eine männliche Gestalt im Pallium der Philosophen, welche die Rechte über die Opfergaben ausstreckt, also eine zweifellose Darstellung der Consecration. Diese Deutung ist gesichert durch die nun folgenden Scenen des Mahles der Sieben und von Isaaks Opferung. Das Hauptbild der Kapelle ist vernichtet, aber noch hat sich eine Composition erhalten, bestehend aus zwei männlichen Personen, deren Deutung Schwierigkeiten bereitet. Die eine derselben hat eine Schriftrolle entfaltet und scheint darin zu lesen, die andere schöpft Wasser aus einem Brunnen. In einer zweiten Kammer wiederholen sich die Scenen des Moses, des Fischers, des Festmahles der Sieben, der Taufe, des sitzenden Vorlesers mit der Schriftrolle. Die hier erhaltene Wand an der rechten Seite läßt die Auferstehung des Lazarus erkennen.

Nach de Rossi ist in diesen typischen Scenen, in denen Geschichtliches und Allegorisches parallel neben einander auftritt, eine tiefere Deutung verborgen. Es wurde bereits bei der Erwähnung des an den Felsen schlagenden Moses der Erklärung der Väter gedacht, daß dieser Felsen Christus sei, daß man in dem Quellwunder ein Bild der Taufe sah und daß dem Moses zuweilen Petrus substituirt werde. Die Gläubigen sind die dürstenden Israeliten, welchen in der Wüste des Lebens der Fels, Christus, in der Taufe und im Glauben die Wasser des Heiles spendet, jene Wasser, die nach den Worten Christi fortströmen in's ewige Leben. In dem Fischer ist das apostolische Lehramt der Kirche angedeutet, denn nach der Sprache der Schrift ist das gegenwärtige Leben ein Meer, und nach Ambrosius sind die Menschen Fische, die in diesem Meere sich bewegen [1], der Herr selbst hat die Apostel als Menschenfischer bezeichnet. Die Figur, welche das Bett auf ihren Schultern fortträgt, wird von de Rossi auf die wunderbare Heilung am Teiche Bethesda bezogen, welche Tertullian als ein Bild der Vergebung der Sünden in der Taufe [2] deutet. Der Gedankeninhalt wäre also dieser, daß der Mensch in dem stürmischen Meer dieses Lebens durch das apostolische Lehramt gerettet und zu den Quellen des dem Felsen Christo entspringenden Wassers der Taufe und des durch Petrus vermittelten Glaubens geführt wird, wodurch er Vergebung der Sünden und die Anwartschaft auf das Land der Verheißung erlangt.

Eine Fortsetzung dieses Ideenkreises findet in dem Cyklus der folgenden Grabkammer statt: schloß sich doch auch die Eucharistie in dem Leben der

[1] Cfr. Tert. de bapt. c. I: ‚Nos pisciculi secundum ἰχθὺν nostrum Iesum Christum in aqua nascimur.‘ Er bemerkt in diesem Sinne von der Quintilla, einer gnostischen Lehrerin, daß sie verstanden habe, die Fischlein zu tödten, l. c. cap. I; de resurrect. c. 52. [2] l. c. cap. IV.

ersten Christen eng an die Spendung der Taufe an. Der Mann im Philosophenmantel, welcher die Hand über den Dreifuß mit dem Brode und dem Fische erhoben hat, ist zweifellos als ein Priester zu fassen [1], da diese Tracht des bloßen Palliums als die der Männer von ernster Geistesrichtung zur Zeit Tertullians für den Clerus üblich war. In der Orans ist die Kirche zu erkennen, welche Paulus und die Väter als die Braut des Herrn bezeichnen, wie denn auch in den Mosaiken von S. Sabina in Rom die Kirche der Heidenchristen und die aus dem Judenthum durch weibliche Gestalten symbolisirt auftreten. Der Fisch ist das Symbol des Erlösers, und die wunderbare Speisung ein Bild der Eucharistie; das Mahl der Sieben deutet auf das Mahl der Jünger am See Tiberias [2]; dieses Mahl der Sieben ist nur in den Katakomben von S. Callisto und zwar viermal enthalten; de Rossi spricht sich dabei entschieden für diese Deutung aus. Gegen das Ende der altchristlichen Kunstentwicklung sehen wir die Erzählung der wunderbaren Brodvermehrung öfters auftreten; Christus erscheint in Begleitung zweier Jünger, von denen der eine Fische, der andere Brode trägt, welche er segnet, oder er berührt mit seinem Stabe den Inhalt der vor ihm stehenden Körbe [3] und trägt selbst Brode in den Falten seines Gewandes. Die drei von den Vätern auf die Eucharistie bezogenen biblischen Ereignisse, das Mahl der Jünger am See Tiberias und die beiden wunderbaren Brodvermehrungen treffen also in diesem Cyklus zusammen [4]. Beschlossen wird derselbe durch

---

[1] Garrucci, Storia t. II, tav. VII. De Rossi, Roma sott. t. II, p. 340—342; tav. XIV. XV. XVI. XVIII. Schultze, Arch. Studien S. 88, tadelt ‚die unziemliche, leichtfertige Gewandung' und polemisirt gegen die Darstellung des Consecrationsactes. Etwas Unziemliches zu sehen, liegt aber gar kein Grund vor, denn dann müßte auch die Nacktheit des Jonas und Daniel, welche ihre symbolische Bedeutung hat, zu tadeln sein. Ferner erkennt der Verfasser selbst an, daß auch der Prophet Isaias (nach ihm Joseph) auf dem ältesten Marienbilde nur mit dem Pallium bekleidet ist. Es handelt sich überhaupt hier nicht um eine historische Darstellung der Consecration, sondern nur um ein Symbol derselben, ein Standpunkt, den der Verfasser der Archäol. Studien häufig außer Acht läßt in seiner Polemik gegen de Rossi, Garrucci und andere Interpreten.

[2] Roma sott. t. II, cap. 12. Ueber den symbolischen Zusammenhang der Speisung am See Tiberias mit der Eucharistie cfr. Pitra, Spicil. Solesm. t. II, p. 520. Die Anzahl der Körbe beträgt sieben, acht, auch zwölf. De Rossi erklärt die acht Körbe durch die acht Seligkeiten. Garrucci t. II, tav. VIII. IX. LX.

[3] Sarkophage bei Aringhi t. II, p. 183. 185. 191. 195. 197. 199. De Rossi, Bull. 1865 p. 69. Wäre auch nur Moses mit dem Manne, der den Stab hält, gemeint, so würde doch die vorbildliche Hinweisung des Manna auf die Eucharistie gegeben sein. Garrucci t. II, tav. XXVI. Bottari schwankt zwischen Christus und Moses.

[4] Die Eintheilung der Abendmahlsdarstellungen bei de Rossi, Bull. 1865 p. 45; Pitra, Spicil. Solesm. III, p. 368, in drei Gruppen: 1) Bilder mit wechselnder Anzahl der Personen; 2) Mahle von sieben männlichen Gestalten; 3) eucharistische Tische, Dreifüße mit Brod und Fisch und zwei Personen, oder Brodkörbe daneben.

das Opfer Abrahams, in dem die Mystik des Dankopfers entwickelt ist; denn Vater und Sohn sind in betender Stellung aufgefaßt.

Die Composition der Hauptwand dieser Kammer wurde durch das Herabfallen des Bewurfes zerstört, aber die folgende läßt die Erweckung des Lazarus erkennen, und es dürfte somit der Schluß berechtigt sein, daß diese wichtige Composition auch auf der Hauptwand der ersten Kammer enthalten war [1]. Für die ersten Christen war die Auferstehung, das Glück des Jenseits, Ziel und Vollendung ihres mühevollen Ringens, daher ein Gegenstand unaufhörlicher Betrachtung und steter Erwartung. Christus aber hatte das ewige Leben an den Genuß der heiligen Eucharistie geknüpft, und die Väter sehen in ihr das Pfand der Unsterblichkeit. Lazarus erscheint hier als Kind, nicht in der Form der eingewickelten Mumie, wodurch der symbolische Charakter noch entschiedener ausgesprochen ist: so werden auch die Täuflinge als Kinder gebildet, da man die Unschuld auf's Sorgfältigste zu erhalten strebte. Am oberen Theile der Wandflächen sieht man die Geschichte des Jonas und ein Schiff im Sturm, das Bild der Kirche [2], welche die in den Sacramenten gereinigte und gestärkte Seele durch das Meer dieser Welt den Gefilden des seligen Lebens entgegenträgt.

Noch andere liturgische Darstellungen wurden in den Katakomben gefunden, so die Ordination eines Clerikers im Cömeterium des Hermes und die Verleihung des geistlichen Schleiers an eine Jungfrau in der Katakombe der hl. Priscilla; man glaubt hier S. Pudenziana oder ihre Schwester Praxedis zu erkennen, während der auf einer Cathedra sitzende Officiant dann als der Papst Pius I. und der assistirende Priester als der Bruder der Heiligen,

---

[1] Die Decoration der Kammern ist von ganz verschiedenem malerischem Werth: so sind die Malereien des Cubiculums C durch die von B inspirirt und in der Gesammtauffassung bestimmt worden, aber von viel schwächerer Durchbildung, und deuten auf eine geringere ausführende Kraft.

[2] Constit. apost. II, 57. Schultze, Archäol. Studien S. 35, bemerkt sehr richtig: ‚Besonders das Schiff im Sturme mit seiner mächtigen Scenerie und seinen wirkungsvollen Contrasten ist eine meisterhafte Schöpfung, welcher sich in der altchristlichen Kunst nur wenige gleichwerthige zur Seite stellen können.' Nicht so können wir (ebendaselbst S. 22) die Erklärung billigen, daß das Hintertheil des Fahrzeuges auf einen Felsen aufgefahren ist, daß also ein Schiffbruch dargestellt sei, und zwar ‚der des Paulus vor Malta', da ein historisches Ereigniß in der Zeit der Entstehung dieses Bildes schwerlich mit solcher ergreifenden, fast naturalistischen Wahrheit geschildert worden wäre. Der in diesen Malereien überall waltende symbolische Charakter schließt ein solches Begebniß aus dem Leben des Apostels sicher von diesem Cyklus der Gemälde aus. Darstellungen aus dem Leben der Apostel, so Petrus mit dem Hahn, kommen erst viel später zur Geltung und dann nur, wenn damit ein besonderes didaktisches Moment zu verbinden ist. Ein bloßes Motiv aus dem Leben Pauli, mit solcher Treue in der Beobachtung der Vorgänge eines Seesturmes geschildert, liegt ganz außerhalb der Intentionen dieser frühen Kunst.

S. Pastor, zu fassen wären; die Scene würde also auf die erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts zurückgehen [1].

Die Ordination, in einem Arcosolium von S. Hermes, läßt einen Bischof erkennen, der auf einer durch fünf Stufen über den Erdboden erhöhten Cathedra sitzt, dessen Linke eine geöffnete Rolle hält, während die Rechte auf dem Haupte eines vor ihm stehenden jungen Mannes ruht, welcher die Dalmatica mit den Purpurstreifen trägt, während zwei männliche Gestalten, gleich dem Bischof in antiker Gewandung, zur Seite stehen [2]. Auf einem Goldglase sehen wir Christus zwischen zwei Kindern, Julius und Electus genannt, welche jedes eine Rolle halten, worin Buonarruoti die Weihe des Lectorates vermuthet, die auch an Kinder gegeben wurde [3]. Das Sacrament der Ehe findet sich ebenfalls in den Goldgläsern angedeutet, so in den beiden von Garrucci reproducirten [4]; auf dem einen reichen sich die Ehegatten, welche in ganzer Figur erscheinen, die Hand, oder vielmehr der Gatte ergreift die Hand der Frau, während zwischen ihren Häuptern das Monogramm Christi sichtbar ist; auf dem andern sehen wir die Gatten im Brustbild, während eine kleinere Gestalt Kränze auf ihre Häupter legt. In einer weiteren Darstellung ist es Christus selbst, der sie krönt. Eine Menge von Gläsern enthält die Porträts der vereinigten Gatten [5], einige auch in Begleitung der Kinder; diese haben dann zumeist bei den Agapen gedient. Zahllos sehen wir auf den Sarkophagen die Ehegatten im Rundbild, da die Christen den Gebrauch der Heiden adoptirten; sie reichen sich hier die Hände oder halten sich umschlungen. Auch die heidnische Kunst hat hier eine gemüthvolle, oft anmuthige Seite in den zahllosen Denkmälern entwickelt, die auf uns gekommen sind. Einige häusliche Scenen, von ebenso ansprechender Composition, treten in den Goldgläsern auf, so die Mutter, welche ihr Kind auf dem Schooße hält, während eine Dienerin mit dem Wedel Kühlung fächelt [6], und die Darstellung einer Familie mit lebhaften Gesten, welche fast wie eine Lection aussieht, welche der Vater seinen beiden Kindern gibt.

Die Anfänge der historischen Auffassung sind in der Malerei der Katakomben auch durch den Hinweis auf die frühere Beschäftigung der Todten bezeichnet: Handwerksgeräthe, Thiere, Werkzeuge deuten den Beruf des Entschlafenen an; zuweilen werden die Todten in Ausübung ihres vormaligen Berufes dargestellt, so als Hirten, Landleute, Fossoren, Schiffer, Lastträger und Schmiede.

---

[1] Bosio p. 549. Martigny p. 794. In dem Briefe des Gelasius heißt es: ‚Devotis Deo virginibus in Epiphaniarum die sacrum velamen imponunt episcopi.'

[2] Abbildung bei Martigny p. 548. [3] Buon. tav. XVII, 2.

[4] Vetri tav. XXVI, 11. 12.

[5] Garrucci tav. XXVII, 4. Abbildung bei Martigny p. 447. 448. 449. Ueber das Reichen der Hände Tert. de orat. XII; eiusd. de corona XIII. Buon. tav. XXII. Garrucci tav. XXX.

[6] Boldetti p. 202. Garrucci tav. XXIX. XXXII.

Fossor. (Zu S. 82.)

Orante. (Zu S. 83.)

Rom. Das Pantheon. (Zu S. 118.)

Die Oranten sind sehr zahlreich, denn die ersten Christen hatten den Gebrauch, mit zum Himmel erhobenen, geöffneten Armen zu beten, das Antlitz nach Osten gewendet. Diese Figuren sind zuweilen in reichem Costüm, denn sie tragen bordirte Tuniken mit langen Aermeln, eigentliche Dalmatiken, und sind mit Arm- und Halsbändern versehen, ein Zeichen der ewigen Herrlichkeit, welche die Entschlafenen genießen. Die Orans zwischen zwei Bäumen ist ein Bild des Paradieses, der Seele, welche zum himmlischen Festmahl zugelassen ist; so erklärt sich das reiche Gewand der hl. Priscilla, welche als Orans in der nach ihr benannten Katakombe abgebildet ist, und der heiligen Praxedis in dem Mosaik dieser Kirche aus dem neunten Jahrhundert. Acht Tage nach ihrem Tode hatte sich die hl. Agnes in einer Vision ihren Eltern gezeigt, bekleidet mit einem kostbaren Gewande, und dieser Passus in ihren Acten[1] wurde zum leitenden Motiv für die Darstellung der jugendlichen Martyrin und anderer. Diese betende Stellung der Oranten ist der Ausdruck der Fürbitte für die Lebenden, die unter ihrem Schutze stehen, und Maria selbst erscheint zuweilen in dieser Haltung. Eigenthümlicherweise finden wir bei einigen dieser betenden Frauen, die ohne Zweifel vornehme römische Matronen waren, die Arme durch Gehülfen unterstützt, ähnlich wie Moses während der Amalekiterschlacht durch Aaron und Hur in dieser Stellung erhalten wurde (Exod. 17, 12). Diese Haltung der Betenden sollte, wie Tertullian sagt, die des gekreuzigten Herrn nachahmen, ein Gebrauch, der nur noch für den Priester üblich ist[2].

Darstellungen des Martyriums kommen in den frühen Zeiten der Kunstübung nicht vor, man bemüht sich vielmehr, an den Beispielen von Heldenmuth, welche das alte Testament bot, sich zu stärken und aufzurichten; als eine Ausnahme ist daher jenes Fresco im Cömeterium von S. Callisto zu erwähnen, in dem man einen Christen vor dem Tribunal erkannt hat. Der Richter, mit einem Lorbeerkranz versehen, steht auf einer Estrade und der Verurtheilte, in kühner und freier Haltung, am Fuße derselben, während eine dritte Person etwas in ihren Händen trägt, vielleicht Opfergaben[3]. Ein Goldglas aus dem vierten Jahrhundert zeigt das Martyrium des Isaias, welcher zersägt wird; endlich wurden in neuerer Zeit im Cömeterium der Domitilla zwei Säulen gefunden, auf denen im Relief das Martyrium der

---

[1] ‚auro textis cycladibus induta‘.

[2] Tert. de orat. XI. Die zum Gebet erhobenen Hände finden sich schon bei den Aegyptern, Etruskern und Römern. ‚Wir aber,‘ sagt Tertullian, ‚begnügen uns nicht, die Hände zu erheben, wie die Heiden thun; sondern wir strecken sie aus, um uns dem Gekreuzigten gleichförmig zu machen.‘ Er bemüht sich, jede Gleichförmigkeit mit den Heiden zurückzuweisen (l. c. XIII): ‚ne ipsis quidem manibus sublimius elatis, sed temperate ac probe datis.‘ Daneben war auch die gewöhnliche Haltung des Knieens und der gefalteten Hände üblich.

[3] De Rossi, Roma sott. II, tav. XXI. Abbildung bei Martigny p. 452.

hll. Nereus und Achilleus, allerdings nur in primitiven Zügen, vorkommt. Die Scene ist nicht zweifelhaft, da der Name dabeisteht; aber die Sculptur gehört erst dem vierten Jahrhundert an. Nach dem Aufhören der Verfolgungen traten die historischen Darstellungen der Martyrien nach den Acten in ihre Rechte, und wir besitzen eine Rede des Bischofs Asterius von Amasea[1] aus dem vierten Jahrhundert, auf den Tod der hl. Euphemia, die nur eine Beschreibung der Malereien in einer der Martyrin geweihten Kirche ist. Ebenso treffen wir in dem Hymnus des Prudentius auf Cassian und Hippolytus die Beschreibung der Bilder, welche ihr Martyrium zu Rom und Imola darstellten. Gregor von Nyssa feiert in einer seiner Reden das Martyrium des hl. Theodor, welches auf die Mauern einer Kirche gemalt war, und Basilius empfiehlt den christlichen Künstlern den Martertod des hl. Barlaam als ein ihrer höchsten Anstrengungen würdiges Object und als passenden Schmuck der Kirchen.

Endlich sehen wir in den Katakomben den Namen der Todten zuweilen durch Bilder wiederholt, so ist auf dem Grabe eines Mädchens ihr Name ‚Navira' durch ein Schiff ausgedrückt und in der Inschrift dieses Bild als Abzeichen genannt. Auf dem Grabe des Onager sehen wir ein Lastthier, auf dem der Porcella ein kleines Schwein, auf dem des Dracontius einen Drachen. Leo wird durch einen Löwen, Capriola durch einen Bock, Perna durch einen Schinken, Calpurnia Felida durch eine Katze und Vitulus durch ein Kalb ausgedrückt[2]. Die Personificationen, welche die griechisch-römische Kunst in ihrer Auflösung des Weltganzen in einzelne Kräfte und Erscheinungsformen selbständiger Bedeutung in großer Fülle zu bilden pflegte, sind zum Theil auch in die christliche Kunst übergegangen, nachdem sie, ihres pantheistischen Charakters entkleidet, nur noch allgemeingültige Begriffe repräsentirten. So ist auf dem berühmten Sarkophage des Junius Bassus (359) das Firmament durch einen bärtigen Mann vorgestellt, der eine wallende Zeugbahn über seinem Haupte als den Schemel der Füße des thronenden Christus ausbreitet[3]. Den Sonnengott bildete das Alterthum die Quadriga lenkend, mit einem Strahlenkranz um das Haupt, in ganzer oder in halber Figur: so erscheint er auf einem Bilde der Katakomben mit zwei Rossen, dabei finden wir die bekannten Scenen aus dem Leben des Jonas; zuweilen ist er nur durch einen Kopf angedeutet, von Strahlen umgeben, über dem ruhenden Jonas, oder mit der phrygischen Mütze, den Mithrasbildern[4] ent-

[1] Cfr. Ruinart, ed. Veron., p. 431. Prudent. peristeph. IX. XI. Greg. Nyss. opp., ed. Paris. 1638, t. I, p. 579 (Orat. de s. Theodoro mart.). Basilius, opp., ed. Paris. 1721, t. II, p. 141 (Orat. de s. Barlaam m.); p. 149 (Hom. in sanctos 40 mart.).

[2] Fabretti, Inscript. ant. p. 186. 187. Boldetti p. 373. 376. 386. 424.

[3] Garrucci tav. XXXVI, 1; LXXIII, 1; XCIII, 2.

[4] Bottari tav. XXI. XXXXII. LXXXVI. CLXIII.

sprechend. Luna ist auf den Sarkophagen häufig mit Sol vereinigt, und zwar in der Weise, daß beide Köpfe an den Ecken der Langseite die Front abschließen, Luna durch den Halbmond kenntlich: so an dem bekannten Sarkophag der Villa Corsini in Rom [1]. Beide erscheinen auch in Begleitung des guten Hirten, so auf einer schönen christlichen Lampe und auf den alten Darstellungen der Kreuzigung [2] bis zu den Miniaturen des achten, neunten und zehnten Jahrhunderts und später, auch in denen der frühen germanischen Kunst. Die Worte ‚Sol' und ‚Luna' finden sich nicht selten beigeschrieben [3].

Die Erde finden wir als eine ruhende weibliche Gestalt, mit Füllhorn und bekränzt, auf einem Deckenbilde in S. Callisto und auf Sarkophagen, oder mit wallender Zeugbahn über dem Haupte, als Schemel der Füße Christi, ähnlich der Personification des Himmels. Die Jahreszeiten treten häufig sowohl auf den Wänden der Grabkammern auf, als auf den Sarkophagen, so an den Schmalseiten des bereits genannten des Junius Bassus. Im Cömeterium des Pontianus sehen wir in einem Deckenbilde die Jahreszeiten in einer gefälligen Composition um den guten Hirten als Centrum vereinigt. Der Frühling ist hier ein Kind in einem Garten, in einer Hand eine Lilie, in der andern ein Böcklein emporhaltend. Der Sommer ist als Schnitter [4] gedacht, welcher Getreide sichelt. Der Herbst ist ein Winzer, der eine Leiter an einen Baum lehnt, um den sich ein Weinstock schlingt; der Winter ein Knabe vor einem großen Feuer, in der Linken eine Fackel tragend, die Landschaft ist dabei kahl [5] und weist nur einen entlaubten Baum auf.

Ein schönes Fresco in S. Callisto führt uns die Jahreszeiten vor, zu je zwei an den Seiten des guten Hirten gruppirt. Der Winter ist hier ein Ackerer mit gegürteter Tunica und im Hut, zwischen einem Feuer und einem entlaubten Baume, der Herbst ein Jüngling mit Traube und Füllhorn, der Sommer ein Schnitter, der Frühling ein Knabe, der Blumen sammelt. Bekannt ist die reiche und malerische Decke im Cömeterium des Prätextatus [6]: hier sehen wir in vier horizontalen, über einander liegenden Streifen oben Lorbeergewinde, dann Weinlaub mit Trauben, Getreide und Rosen, dazwischen Vögel mit Nestern, das Ganze in antiker Fülle gehalten und sehr abwechselnd in den Motiven. Vier Scenen aus der Landwirthschaft sind auf die Bogen gemalt, welche die Decke tragen. Die Leichtigkeit und Anmuth dieser Composition weist ihre Entstehung in frühe Zeit, vielleicht in die der Antonine, und läßt einen geübten Maler erkennen. Von einem andern Fresco sind nur noch zwei Figuren übrig, eine weibliche, die eine Blume hält, und eine

---

[1] Bottari t. I, p. 124. [2] Bottari tav. LXXXII.

[3] Buon., Vetri p. 111. Borgia, De cruce Veliterna. Bei Münter, Sinnbilder Taf. 8, Eva auf einer Lampe allein mit Sonne und Mond zur Seite.

[4] Abbildungen bei Martigny p. 707. 708. 709.

[5] Bottari tav. LV. Bosio p. 223.

[6] De Rossi, Bull. 1863, p. 3.

männliche mit einer Fruchtschale: der Frühling und Herbst. Die Vereinigung des guten Hirten mit den Bildern der Jahreszeiten läßt vermuthen, daß die ersten Christen, wie es auch Minucius Felix im ‚Octavius‘ ausspricht [1], sich dadurch an die Vorsehung erinnerten, welche den Wechsel der Jahreszeiten zum Nutzen der Menschen eingerichtet hat.

Flüsse und Meere treten häufig in Personificationen nach antiker Weise in den christlichen Monumenten auf, z. B. der Flußgott als bärtiger Mann, auf die Urne gelehnt, aus der Wasser strömt, mit entblößtem Oberkörper, Schilfrohr oder ein Ruder in der Hand; so finden wir ihn bei der Taufe des Herrn in den Mosaiken von Ravenna und bei der Himmelfahrt des Elias. Berge und Städte werden in den byzantinischen Miniaturen noch in späten Jahrhunderten durch Personen dargestellt. Eine Victoria erscheint auf dem bekannten Deckenbilde der Katakomben von S. Gennaro in Neapel mit einer Palme in der Hand. Oft sehen wir auch den Genius des Todes mit umgekehrter Fackel.

Wir wollen diesen kurzen Ueberblick über die altchristliche Malerei der Katakomben nicht beendigen, ohne die Anschauungen der Kirchenväter und ihr Verhältniß zur christlichen Kunst zu beleuchten, eine Betrachtung, die uns hinüberleitet in die byzantinische Kunst. Strenge Sonderung der altchristlichen Elemente von den späteren ist überhaupt nur an den einzelnen Monumenten durchführbar, und die rein byzantinische Kunst in der völligen Durchbildung des ihr eigenthümlichen, orientalisch prächtigen Charakters wäre erst unter Justinian zu finden.

Die apostolischen Väter geben keine Andeutungen über ihr Verhältniß zur Kunst, denn das Wort ‚κακοτεχνίαι‘, welches Ignatius zweimal gebraucht, bezieht sich nur auf die Künste der Verführung und schließt jeden Gedanken etwa an eine Warnung vor der heidnischen Kunstübung aus. Justinus Martyr ist zwar der erste, welcher eine Beschreibung der gottesdienstlichen Feier gibt, aber er bemerkt nichts weder über den Ort, noch über die heiligen Geräthe. Tertullian, Clemens von Alexandrien und Irenäus lebten in der Zeit der Blüthe der altchristlichen Kunst, indeß ist der apologetische Zweck ihrer Schriften, der Kampf gegen die gnostischen Irrlehren und gegen die sinnliche Auffassung der christlichen Lehre, gegen die Reste des Heidenthums ein so eminent geistiger, theologischer und pädagogischer, daß die bildende Kunst auch mit ihrem didaktischen Element vor diesem mit aller Schärfe des Geistes entwickelten Beweismaterial zurücktreten muß. Tertullian ist außerdem seit seinem Abfall zum Montanismus auch in seinem Verhältniß zur Kunst einem unheilvollen Purismus gänzlich verfallen, und Clemens wird zuweilen mißverstanden. Prüfen wir zuerst die Stellen, in denen der letztere über sein Verhältniß zur Kunst Andeutungen gibt. In der ‚Cohortatio ad gentes‘

[1] Edit. 1672, p. 130.

warnt er vor dem sinnlichen Reiz und der Verführung der heidnischen Kunst, deren schöne und verlockende Formen schließlich zur Verehrung und zum Cultus der todten Bildwerke führen. ‚Aehnlichen gefährlichen Reiz übt auch die Malerei aus. Ist auch die Kunst zu loben, so soll sie doch niemand verlocken, als ob sie Wahrheit sei.‘ ‚Denn es ist uns offenbar verboten, diese trügerische Kunst auszuüben, da der Prophet sagt: Du sollst dir kein Bild machen von dem, was im Himmel und auf Erden ist. Oder sollen wir in der That die Ceres des Praxiteles, die Proserpina und den mystischen Bacchus als Götter verehren, sowie die Kunstwerke des Lysippus oder Apelles, in denen die bloße Materie in so verlockender Form erscheint, daß sie den Glauben an eine Gottheit wachruft? Ihr aber verwendet alle euere Sorgfalt und Mühe nur darauf, daß das Bildwerk vollkommen schön sei, kümmert euch aber nicht darum, ob ihr nicht etwa selbst diesen Statuen gleich werdet. Wie klar und entscheidend ist das Wort des Propheten gegen diesen üblen Gebrauch, indem er versichert: Alle Götter der Heiden sind Bildwerke des Teufels, Gott aber ist der Schöpfer des Weltalls! So ist es gekommen, daß die Menschen wohl die göttliche Kunst, aber nicht den wahren Gott anbeteten.‘ [1]

Clemens erläutert durch Beispiele diesen verlockenden Geist der alten Kunst, der die Menschen entweder zu sinnlicher Liebe anreizte, so daß einzelne Künstler in unreiner Neigung selbst zu todten Bildwerken entbrannten, die ihre Hand gebildet, andere in diesem höchsten Zauber sinnlicher Schönheit etwas Göttliches erblickten und zur Anbetung hingerissen wurden; das alles ist trügerisches Blendwerk und eine Wirkung dämonischer Kräfte, welche den Menschen von dem Anblick der reinen, geistigen Schönheit des wahren Gottes abzogen, damit er sich in der Materie verlieren sollte.

Der ‚Pädagogos‘ enthält eine bis in's Einzelne gehende verständige Anweisung für den Christen, sich in allen Fällen des Lebens sicher und ohne Verletzung der göttlichen Vorschriften zu bewegen. Wir erhalten eine lebendige Schilderung des in Alexandria waltenden Luxus in kostbaren Gewändern, Gold und Edelsteinen, zumal bei den dortigen Frauen. Dabei führt der

---

[1] Clem. Alex., ed. Potter, p. 54. Das Wort: ‚Ἐπαινείσθω μὲν ἡ τέχνη· μὴ ἀπατάτω δὲ τὸν ἄνθρωπον ὡς ἀλήθεια‘, enthält doch noch keine Empfehlung der Kunst an sich. Augusti, Beiträge, Bd. I, S. 121, ist nicht genau, wenn er übersetzt: ‚Wir bewundern zwar die Ceres, Proserpina, den mystischen Bacchus und andere Meisterwerke des Praxiteles, sowie die Kunstwerke des Lysippus oder Apelles; aber wie sollten wir, die wir das Gebot haben: „Du sollst dir kein Bildniß oder Gleichniß machen“, diesen Werken göttliche Ehre erweisen?‘ Von Bewunderung dieser Kunstwerke ist im Original nichts enthalten, vielmehr lautet der Passus in der Uebertragung Potters, die dem Gedanken völlig entspricht: ‚utrumne vero Praxitelis Cererem et Proserpinam et Bacchum mysticum an potius Lysippi artem vel Apellis manus, quae materiam ea forma ornarunt, quae existimationem divinitatis ei praebuit, deos esse putemus.‘

eifrige Tadler dieser heidnischen Sitte jenes Wort des Apelles an, der einen seiner Schüler zurechtwies, weil er eine Helena mit Schmuck überladen dargestellt hatte: ‚O Jüngling, da du die Helena nicht schön malen konntest, hast du sie wenigstens reich gemacht.‘ ‚Solche Helenen,‘ fährt Clemens fort, ‚sind auch unsere jetzigen Frauen, zwar nicht schön, aber doch mit vielem Reichthum aufgeputzt.‘ Er gestattet wohl auch eine standesgemäße reiche Kleidung, will aber die Grenzen der Bescheidenheit nicht verletzt wissen. Goldene Ringe zu tragen ist nur zum praktischen Gebrauch des Siegelns erlaubt, dann aber sind alle heidnischen Symbole davon entfernt zu halten und nur folgende zulässig: ‚Die Taube, oder der Fisch, oder ein Schiff, welches, vom Winde getrieben [1], dahinsegelt, oder eine Leier, ein Anker, oder ein Fischer, der an den Apostel und an die aus dem Wasser gezogenen Kinder erinnert.‘ Verboten sind dagegen: ‚Götterbilder, Waffen und Becher, als Bilder des Kampfes und der Unmäßigkeit, und entblößte Figuren mit sinnlichem Reiz.‘

Clemens ist ohne Zweifel von allen christlichen Apologeten der geistreichste Kenner griechischer Bildung und Wissenschaft und der gewandteste und überzeugendste Darsteller jener ächten und wahren Gnosis, die in allen Dingen Gott findet und sich zur möglichst reinen Erkenntniß desselben erhebt [2]; daher auch jene zuweilen mißverstandenen Worte, daß der ächte Gnostiker dazu keines bestimmten Ortes, nicht der Altäre, noch der Festfeier bedarf, sondern an jedem Orte und sein ganzes Leben hindurch allein, oder mit anderen, seinen Schöpfer erkennen und ihm dienen kann. Clemens ist erfüllt von der Verwerflichkeit der antiken Kunstrichtung und schildert sie in abschreckenden Zügen; wenn er eine mäßige Anwendung derselben gestattet, so ist es doch kaum mehr, als die Kunstfertigkeit, welche in praktischer Weise dem Leben zu Gute kommt, so bei den Ringen, wo der nothwendige Gebrauch vorausgesetzt wird [3]. Wer in den Schriften des Clemens eine Andeutung über

---

[1] Das Beiwort οὐριοδρομοῦσα scheint das natürliche, die Florentiner Handschrift hat οὐρανοδρομοῦσα, wobei man keineswegs mit Münter (Sinnbilder I, S. 99) an ein himmelan strebendes Schiff zu denken hat, sondern an das Schiff, welches dem Hafen des Heils, den Gefilden der Seligen zusteuert; so heißt es am Ende des Hymnus:

Ἴχνια Χριστοῦ,
Ὁδὸς οὐρανία.

[2] Strom. lib. VII, c. 7, p. 851: ‚Unde nec in definito loco, neque in templo selecto, neque diebus aliquibus festis et praestitutis, sed per totam vitam is qui est Gnosticus, in omni loco, etiam si per se sit solus et si secum habuerit alios, qui eandem fidem amplexi sunt, Deum honorat, hoc est, agit gratias propter rectae vitae cognitionem.‘ Cfr. Orig. contra Cels. lib. VII. VIII. Min. Felix, Octavius c. 8, 32. Arnobius, adv. g. lib. VI, c. 1.

[3] Paedag. lib. III, c. 11, p. 246: ‚Quodsi oporteat nos quoque, dum rem publicam gerimus et in agris etiam alia opera exercemus et saepe etiam sumus sine uxoribus, nonnulla ut sint tutiora, obsignare dat nobis quoque unum ad hoc signaculum: *alii autem sint abiiciendi annuli.*‘

christliche Kunst im religiösen Sinne etwa suchen wollte, möchte nichts finden, und wir haben uns überzeugt, daß Augusti dem großen Apologeten eine noch zu günstige Anschauung von der Kunstübung vindicirt, die sich bei genauer Prüfung nicht bestätigt; so versichert dieser, Clemens huldige der Ansicht, ‚daß die Kunst zur Erheiterung des Lebens von dem Christen nicht verachtet werden dürfe' [1]. Aber von einer Erheiterung des Lebens durch dieselbe haben wir bei Clemens nichts finden können; er gestattet nicht allgemein, aber in besonderen Fällen [2], den Frauen das Tragen von besseren Gewändern und von edlem Metall, den Männern den Gebrauch von Siegelringen, das ist alles, eine Empfehlung der Kunst ist jedoch nirgends anzutreffen [3]; um so weniger können wir Augusti beistimmen, wenn er meint: ‚Clemens weiß auch die Heiterkeit und Schönheit der heidnischen Kunst zu schätzen', da der Apologet der reinen Anbetung des unerschaffenen Gottes nur die Verirrungen derselben schildert.

Von Irenäus erfahren wir, daß die Karpokratianer im Besitz von gemalten Bildern und Bildwerken aus anderen Stoffen (Sculpturen, Reliefs, Büsten) sich befunden haben, daß sie Porträts Jesu Christi, und zwar nach dem von Pilatus veranlaßten Original, besaßen, ferner die der hervorragendsten Philosophen, des Pythagoras, Plato und Aristoteles. Diese Bilder pflegten sie zu bekränzen und zu verehren nach heidnischer Sitte [4]. Wir entnehmen

---

[1] a. a. O. S. 121.

[2] Paedag. lib. III, c. 11, p. 243: ‚Quocirca et aurum gestare et molliori uti veste *non omnino rescindendum est:* sed fraenandae sunt rationis expertes affectiones, ne per nimiam dissolutionem abripientes, ad mollem nos ac luxuriosam vitam impellant.'

[3] Die heidnische Malerei schildert er in ihrer Verirrung sehr drastisch in der Coh. ad gent. p. 40: ‚Omni pudore metuque deposito domi depingunt turpes daemonum in Venerem pruritus et titillationes. Pictis enim quibusdam tabellis iisque in alto suspensis, mentem adhibentes, thalamos ornarunt impudicitia intemperantiam existimantes pietatem: et in cubili decumbentes, in ipsis amplexibus Venerem illam nudam respiciunt, quae vincta est propter complexus et ad Ledam advolantem avem, qui ob hoc ipsum, quod effoeminata sit, probantes picturam, in pala annuli exprimunt et conveniente Iovis intemperantiae sigillo utuntur. Haec sunt mollis et delicatae vitae vestrae exemplaria. Hae sunt deorum, qui una vobiscum fornicantur, doctrinae, nam quod quilibet vult, hoc etiam putat, ut ait orator Atheniensis. Cuiusmodi autem sunt aliae quoque vestrae imagines? Panisci quidam et nudae puellae et ebrii Satyri et membrorum erectiones, quae picturis nudantur, quae ab ipsa intemperantia arguuntur. Iam vero totius libidinis et impudicitiae figuras aperte descriptas publice intueri non erubescitis, sed potius positas erectasque custoditis. Horum non solum usus, sed etiam aspectus et auditus deponendam esse memoriam vobis annuntiamus.'

[4] Iren. adv. haer. lib. I, c. 24, ed. Paris. 1639 (Feuardent), p. 122: ‚Gnosticos se autem vocant, etiam imagines quasdam quidem depictas, quasdam autem et de reliqua materia fabricatas habent, dicentes formam Christi factam a Pilato, illo in tempore quo fuit Iesus cum hominibus, et has coronant et proponunt eas

daraus, daß die Tradition vom Aussehen des Herrn in das hohe Alterthum hinaufgeht; wenn also auch der Brief des angeblichen Lentulus einer jüngern Zeit angehört, ist das Wesentliche darin doch eine bis an die Anfänge des Christenthums hinreichende Tradition.

Tertullian ist, wie schon bemerkt, seit seinem Uebertritt zum Montanismus entschiedener Feind jeder Kunstübung, zumal der kirchlichen, welche er als offenbaren Götzendienst bezeichnet; seine Schrift von der Idololatrie bemüht sich, dafür die Beweise zu liefern, während die Abhandlung De pudicitia gegen die katholischen Grundsätze von der Buße gerichtet ist, wobei ihm die Parabel vom guten Hirten auf den Kelchen zum besondern Anstoß gereicht und zu gehässigen Ausfällen Veranlassung bietet. So unerquicklich die Form ist, in der dieser Eiferer seine Anschauungen vorträgt, so erfahren wir daraus doch, daß man damals verzierte Kelche, vorzugsweise mit dem Bilde des guten Hirten geschmückt und von zerbrechlicher Materie, also wohl von Glas, zur Feier des heiligen Opfers gebrauchte [1]. In der Schrift gegen Hermogenes sind mehrere Anspielungen auf die Malerkunst dieses Häretikers enthalten, der seine Lehrsätze durch bildliche Darstellungen populär zu machen suchte. Tertullian berichtet, jener male Unerlaubtes (pingit illicite), also wohl Heidnisches, Mythologisches oder Unanständiges; er gebrauche den Griffel, wie das Brenneisen, übe also die Enkaustik, und sei ein Vertheidiger der Polygamie [2].

In der Schrift des afrikanischen Bischofs Optatus von Mileve gegen die Donatisten, jene furchtbaren Ikonoklasten des vierten Jahrhunderts, die keine Profanation des christlichen Gotteshauses und seiner heiligen Geräthe scheuten, begegnen wir einigen Bemerkungen über diese Cultusgegenstände. Er nennt hölzerne Altäre, linnene Altardecken und Kelche, die zum Theil umgeschmolzen, verkauft, verbrannt und zerbrochen wurden, also von Holz, Glas und von edlen Metallen sein mußten, da von einem Metallwerthe und der Verwendung zu profanen Zwecken die Rede ist [3].

---

cum imaginibus mundi philosophorum, videlicet cum imagine Pythagorae et Platonis et Aristotelis et reliquorum, et reliquam observationem circa eas similiter ut gentes faciunt.'

[1] De pudic. c. 7; c. 10: ‚Cui ille si forte patrocinabitur *pastor quem in calice depingis,* prostitutorem et ipsum christiani sacramenti, merito et ebrietatis idolum et moechiae asylum post calicem subsecuturae, de quo nihil libentius bibas, quam ovem poenitentiae secundae. At ego eius pastoris scripturam haurio, *qui non potest frangi.*'

[2] Adv. Hermog. c. 1: ‚Praeterea pingit illicite, nubit assidue, legem Dei in libidinem defendit, in artem contemnit, bis falsarius et cauterio et stylo.' Cfr. c. 2. 33. 45. Die Erwähnung der Caricatur auf die Christen (Onolatria), welche Tertullian ausführlich beschreibt, apolog. c. 16. Cfr. Orig. adv. Cels. lib. VI, c. 30.

[3] De schism. Donat. c. I et II.

Basilius, Gregor von Nyssa und Gregor von Nazianz hatten in Athen ihre Studien vollendet und eine classische Bildung erhalten. Basilius nannte zwar die fünf in Athen zugebrachten Jahre in späterem Eifer eine verlorene Zeit, doch ist er der Kunst im Dienste der Kirche zur Erbauung der Gläubigen nicht abgeneigt [1]. So hat er in der neunzehnten Homilie über die vierzig Martyrer die Redner und Maler in Vergleich gebracht, ‚welche, die einen durch Worte, die anderen durch Gemälde, Kriegsthaten darstellen und dadurch zur Tapferkeit anregen; denn was das Wort der Geschichte durch das Gehör wirkt, das stellt die Malerei schweigend zur Nachahmung vor. So wollen auch wir den Versammelten die Tapferkeit jener Männer in's Gedächtniß rufen und ihre Thaten uns vor Augen stellen, die hochherziger sind als wir, und sie zur Nacheiferung anregen.' [2] In der Rede auf Barlaam fordert er am Schluß die Künstler auf: ‚Wohlan, ihr berühmten Maler von Heldenthaten, schmückt mit eurer Kunst das verstümmelte Bild dieses Helden aus, verziert es, strahlender als ich es vermochte, durch den Glanz eurer Farben; gern will ich besiegt zurücktreten, wenn ihr die ruhmvollen Thaten des Martyrers darstellen wollt, und mich freuen, durch eure größere Geschicklichkeit überwunden zu sein. Gern würde ich deutlicher den Kampf gegen die Flammen sehen und leuchtender das Bild des edlen Streiters: es mögen klagen die bösen Geister, wenn sie sich durch den Sieg des Martyrers, durch euch überwunden fühlen. Vor ihren Augen erscheine die brennende und siegreiche Hand, es werde auf diesem Bilde auch dargestellt Christus, der Preisrichter dieser Kämpfe.' [3]

In ähnlicher Weise hat Gregor von Nyssa in seiner Rede über den Martyrer Theodorus die Kunst zur Verherrlichung der Glaubenskämpfe und Heldenthaten der Streiter Christi aufgerufen. Er beschreibt die zu Ehren des Martyrers errichtete großartige Basilika: ‚Hier hat der Bildhauer das Holz kunstreich in Form von Thieren gestaltet [4] und der Steinarbeiter den Platten den Glanz des Silbers verliehen; auch der Maler hat die Blüthe seiner Kunst

---

[1] Opp., ed. Paris. (Garnier) 1721, t. II. In der von Augusti (Beiträge, Bd. I, S. 138) citirten Interrogatio LV, p. 397 erörtert Basilius die Frage: an medicinae usus pietatis instituto conveniat, und bemerkt: ‚quemadmodum singulae artes subsidii loco ob naturae debilitatem nobis a Deo concessae sunt, velut agricultura . . . oblatum est nobis medicinae etiam auxilium quo saltem aliquantulum aegrotantes levarentur. Hier ist von schöner Kunst aber nicht die Rede.

[2] t. II, p. 149.

[3] l. c. p. 141. Der Schluß lautet: ‚ἐγγραφέσθω τῷ πίνακι καὶ ὁ τῶν παλαισμάτων ἀγωνοθέτης Χριστός.'

[4] Augusti S. 141 a. a. O. übersetzt ‚εἰς ζώων φαντασίαν τὸ ξύλον ἐμόρφωσεν' mit: ‚der Zimmermann hat das Holz in den Anschein von etwas Lebendigem verwandelt'; aber einmal ist das nicht Sache des Zimmermanns, sondern des Bildhauers, und dann erläutert gerade die folgende Rede bei der Ordination diesen Punkt, wo von dem Schnitzwerk der Decke die Rede ist. Zweifellos waren hier phantastische Thier=

entfaltet; wir sehen die Tapferkeit des Martyrers, seinen Widerstand, seine Leiden, die wilden und schrecklichen Gestalten seiner Peiniger, die wüthenden Angriffe, den feurigen Ofen, die selige Vollendung des Streiters und das Bild Christi, des Kampfrichters in menschlicher Gestalt, wie in einem Buche ausgedrückt. Auch den Tempel selbst schmückte der Maler wie eine liebliche blumige Wiese aus; denn auch die schweigende Malerei der Wand versteht zu reden und nützlich zu sein. Nicht minder hat der Mosaikarbeiter in dem Fußboden ein Werk hervorgebracht, das wie eine Erzählung zu wirken vermag.'[1] Wir haben hier ein Bild von der Thätigkeit verschiedener Künstler und den Leistungen der historischen Malerei, der Decoration der Wände, sowie der musivischen Malerei des Fußbodens. Diese glänzende Schilderung einer damaligen Basilika findet ihre Ergänzung in der Rede, welche Gregorius bei seiner Ordination zum Bischof hielt, worin er der prächtigen, Schnitzwerk und Vergoldung an sich tragenden Holzdecke des Gotteshauses gedenkt[2].

Gregor von Nazianz hat in der Gedächtnißrede auf seinen Vater Gregorius mit besonderer Liebe jenes Gotteshauses gedacht, welches der Verstorbene größtentheils aus eigenen Mitteln errichtet hatte[3]; es war im Achteck erbaut, ein Beweis für die Beliebtheit polygonaler Bauten in frühen Zeiten, mit Pfeilern und Hallen versehen und mit Sculpturen verziert; von oben strömte das Licht herein, von beiden Seiten war es mit rechtwinkligen Hallen umgeben, welche den Platz in der Mitte einschlossen. Thore und Vorhöfe boten

---

gestalten angebracht, vielleicht ist auch an hölzerne Capitäle zu denken, welche der Orient in dieser Weise zu verzieren pflegte.

[1] Greg. Nyss. opp., ed. Paris. 1638, t. III, 579. Auch hier ist, wie bei Basilius, Christus als Kampfrichter im Bilde des Martyrers zugegen: ,τοῦ ἀγωνοθέτου Χριστοῦ τῆς ἀνθρωπίνης μορφῆς τὸ ἐκτύπωμα.'

[2] t. II, p. 41: ,Vides hanc concamerationem, quae capitibus nostris imminet? quam pulchra sit aspectu, quam affabre factis sculpturis aurum intersplendeat? Haec cum tota videatur aurea, circulis quibusdam multorum angulorum caeruleis picta distinguitur. Quodnam igitur fuit consilium artificis, dum caeruleum colorem adiecit? ut efficeret, opinor, dum colores variantur, ut aurum alteri collatum illustrius effulgeret.' In dem Bericht vom Tode seiner Schwester Makrina erzählt der hl. Gregorius (p. 198), man habe an ihrem Halse ein eisernes Kreuz gefunden und einen Ring mit einer Partikel des heiligen Kreuzes.

[3] Greg. Naz. opp., ed. Paris. 1630, t. I, p. 313. Aehnlich die Kirche in Antiochia, von welcher Eusebius, de vita Const. lib. III, c. 50, berichtet. Die ganze Schilderung des Gregorius athmet Freude über die Erhabenheit dieses Baues und die Wirkungen des künstlerischen Eindrucks; dagegen sind die von Augusti (S. 143) citirten Reden (t. I, p. 83. 554. 819) keineswegs, wie dieser meint, Beweise für die Kunstliebe des hl. Bischofs, denn die erste handelt nur von der verwerflichen Sitte der Kaiser, sich im Bilde verehren zu lassen, die zweite enthält eine Schilderung der in Athen üblichen freien Erziehung, die dritte ist eine Ermahnungsrede an Eudoxius, die christliche Philosophie und die Verachtung der menschlichen Dinge sich anzueignen; von Schätzung der Kunst hier keine Spur!

einen glänzenden, einladenden Anblick; die Ausstattung mit schönem Gestein, Marmor, und die Kapitäle, sowie die verschiedenfarbigen Friese vollendeten den Eindruck des Reichen und Prächtigen. Bekannt ist eine Stelle in dem Briefe an den Präfecten Olympius, in dem Gregorius für die Einwohner von Diocäsarea (Nazianz), welche sich eines Vergehens schuldig gemacht hatten und deren Stadt der Verwüstung anheimfallen sollte, Fürbitte einlegt, wo von Statuen (ἀνδριάντες) die Rede ist, welche herabgeworfen werden sollen [1]. Da die vorhergehenden Worte von der Zerstörung des Gott zu Ehren erbauten Tempels handeln, so kann es sich nur um dazu gehörige, also religiöse Sculpturen handeln, wodurch deren Gebrauch im vierten Jahrhundert eine Bestätigung erhält.

Paulinus von Nola in Campanien ist für die Geschichte der Kunst von Bedeutung, da er als kunstsinniger Autor des christlichen Alterthums einige Beschreibungen kirchlicher Bauten und religiöser Kunstwerke hinterlassen hat, und zwar mit besonderer Freude an der Darstellung des Schönen und Harmonischen. Von den Basiliken zu Nola über dem Grabe des hl. Felix und in Fundi, deren Erbauung in die Jahre 401—403 zu verlegen ist, hat er über ihre äußere und innere Form und Einrichtung in dem Briefe an seinen Freund Sulpicius Severus, Presbyter zu Primuliacum in Aquitanien, ausführlich berichtet. Der ziemlich umständliche Brief enthält folgende Einzelheiten [2]:

‚Die Basilika also, welche unserem Grundherrn und gemeinschaftlichem Schutzpatron gewidmet und im Namen unseres Herrn Jesu Christi eingeweiht ist, wurde den vier Basiliken desselben noch hinzugefügt. Sie ist mit Reliquien der Apostel und Martyrer innerhalb der Apsis unter dem dreitheiligen Altar ausgestattet worden. Die Apsis, deren Boden und Wände mit Marmor belegt sind, ist in der Wölbung durch Mosaik geschmückt, welches in beifolgenden Strophen seine Erläuterung findet:

Im unerforschlichen Geheimniß strahlt die Dreiheit:
Christus als Lamm; vom Himmel tönt des Vaters Stimme;
Als Taube schwebt der heil'ge Geist herab.
Das Kreuz umgibt in lichtem Rund ein Kranz,
Und darum ordnen sich im Kreise die Apostel,
Gebildet durch der Tauben Chor.
Die Dreiheit einet sich in Christo: ihn bezeichnen
Als Gott des Vaters Stimme und der Geist;
Sein Opferleben künden Kreuz und Lamm,
Sein ew'ges Reich der Purpur und die Palme.
Er, selbst der Kirche Fels, steht auf dem Felsen,
Aus dem vier wasserreiche Ströme fließen,
Denn vierfach ist des Heiles frohe Botschaft.

---

[1] l. c. p. 809.

[2] Ed. Paris. (Le Brun) 1685, ep. 31. 32. p. 193—215.

Der ganze Raum außerhalb der Apsis erstreckt sich unter einer hohen und getäfelten Decke in der Form einer doppelten Halle auf beiden Seiten, welche eine zweifache Säulenstellung unter den Bogenwölbungen besitzen. An den Langseiten der Kirche innerhalb der Schiffe sind je vier Cubicula angebracht, welche für diejenigen, welche im Stillen beten oder im Gesetze des Herrn betrachten wollen, und außerdem zur Ruhestätte gottgeweihter und befreundeter Personen dienen können. Jedes Cubiculum wird über dem Eingang durch Doppelstrophen bezeichnet.'

Von den Kirchen in Primuliacum, welche Sulpicius Severus hatte bauen lassen, erfahren wir nur, daß sie groß und stattlich waren, daß auch ein Baptisterium eingerichtet wurde und daß darin das Bild des hl. Martinus von Tours und des Paulinus aufgestellt war. Von der Basilika in Fundi berichtet das Schreiben, daß in der Apsis ein musivisches Gemälde sich befand [1], welches durch eine Inschrift Erläuterung findet; aber eine genauere Schilderung der Kirchen würde man in diesem Briefe vergeblich suchen, da nur über die Theile derselben, wo Inschriften und Bilder angebracht sind, nämlich den Chor und die Eingänge, Beschreibungen vorliegen. Mit Recht beschwert sich Le Brun, der gelehrte Herausgeber der Werke des Paulinus, über den schwankenden Gebrauch der technischen Ausdrücke, die eine sichere Beurtheilung nicht zulassen. J. G. Müller gibt nach dem Text der Briefe folgende Exposition über die Mosaiken in den Kirchen zu Nola und Fundi. Ueber die erstere heißt es: ,Am Fuß eines Kreuzes, welches auf einen Felsen gepflanzt ist, dem vier Flüsse entströmen, steht Christus unter dem Bilde des Lammes, darüber schwebt die Taube, das Sinnbild des heiligen Geistes, von welcher ein Strahlenhauch auf das Lamm herabfließt, zu oberst sind die Worte: „Dieser ist mein geliebter Sohn." Rechts und links stehen die Apostel, gleichsam die Krone, die sich Christus durch das Kreuz erworben. Zwischen oder über ihnen schweben Tauben, ein auf altchristlichen Bildwerken häufig vor-

---

[1] l. c. p. 209: ,Sed de hac apsida an abside magis dicere debuerim, tu videris: ego nescire me fateor, quia hoc verbi genus nec legisse reminiscor.' Die das Gemälde begleitenden Verse sind diese:

> ,Ardua crux, pretiumque crucis sublime corona,
> Ipse Deus vobis princeps crucis atque coronae,
> Inter floriferi coeleste nemus paradisi
> Sub cruce sanguinea niveo stat Christus in agno.
> Agnus ut innocua iniusto datus hostia leto,
> Alite quem placida sanctus perfundit hiantem
> Spiritus et rutila genitor de nube coronat.
> Et quia praecelsa quasi iudex rupe superflat,
> Bis geminae pecudis discors agnis genus hoedi
> Circumstant solium: laevos avertitur hoedos
> Pastor et emeritos dextra complectitur agnos.'

kommendes Symbol, welches Paulinus in der Inschrift zu einer andern bildlichen Darstellung in derselben Kirche auf die Herzenseinfalt deutet, die allein zur Aufnahme in das Reich Gottes befähigt. Purpurgewänder und Palmen deuten auf errungenen Sieg und himmlische Herrschaft. Eine zweite Abtheilung anzunehmen, in welcher Christus in menschlicher Gestalt auf einem Felsen abgebildet gewesen, ist kein nöthigender Grund vorhanden. Das „Petra ecclesiae" bezieht sich auf das Lamm; daß es auf einem Felsenhügel stand, veranlaßte Paulinus zu diesem Wortspiele. Es wäre auch eine unpassende Anordnung, wenn Christus unter der obern Abtheilung, die eine ganze Reihe von Figuren enthielt, eine ganz vereinzelte Stellung gehabt hätte.' Ueber die Basilika zu Fundi berichtet derselbe: ‚Auf blumenreichem, mit Bäumen besetztem Boden, wodurch an das himmlische Paradies erinnert werden soll, steht am Fuß des Kreuzes Christus als Lamm, auf welches von der darüber schwebenden, den heiligen Geist sinnbildenden Taube ein Strahlenhauch herabfließt; eine aus glänzender Wolke hervorragende Hand hält eine Krone oder einen Kranz über diese Scene. Die Paulinische Inschrift, woraus wir dieses Bildwerk kennen, scheint die Annahme einer zweiten Abtheilung zu fordern, in welcher Christus als Hirt abgebildet war, der in richterlichem Actus den sich ihm unter dem Bilde von Lämmern nähernden Gerechten freundlich zuwinkt, mit der Linken aber die Böcke zurückweist. Ein nöthigender Grund zu dieser Annahme ist jedoch auch hier nicht vorhanden' rc. [1]

Chrysostomus ist in seinen Predigten bemüht, das Sinnliche im Cultus, die Neigung zu kostbarem Geräthe und prunkvollen Weihgeschenken an Kirchen [2], für die ‚mit goldenen Buchstaben geschriebenen heiligen Bücher' [3] zu bekämpfen und das Einfache, Schmucklose als einzig passend für das Gotteshaus zu empfehlen. Er ist augenscheinlich den Kunstfertigkeiten abhold und der Anbetung im Geiste und in der Wahrheit allein zugethan; auch dringt er noch bestimmter, als es Clemens Alexandrinus im ‚Pädagogos' einst gethan, auf die Ablegung des Schmuckes und alles Prunkes in der Kleidung. Was Sozomenus in Uebereinstimmung mit Socrates von ihm berichtet, daß er, um den Arianern entgegenzuwirken, Prozessionen mit Vorantragung silberner Kreuze und von Wachsfackeln angeordnet habe, wäre insofern wichtig, als wir hier den Anfang der später so gebräuchlichen Prozessionskreuze zu sehen hätten [4].

---

[1] J. G. Müller, Die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der Kirchen, 1835, S. 42. 43.

[2] Hom. 51 in Matth., ed. Francof., t. VII, p. 556.

[3] Hom. 31 in Ioan. t. VIII, p. 101.

[4] Sozom., Hist. eccl. lib. VIII, c. 8. Socrates, Hist. eccl. lib. IV, c. 8. Cfr. Prudent. c. Symmach. Augusti, Beiträge, Bd. II, S. 88.

Nilus, der frühere Stadtpräfekt von Constantinopel und Schüler des Chrysostomus, welcher später als Mönch im Kloster des Sinai lebte, hat in seinen Briefen ein für die Anschauungen der Zeit nicht unwichtiges Zeugniß hinterlassen[1]. Ein reicher Mann, der die Absicht hatte, eine dem Andenken der Martyrer geweihte größere Kirche zu errichten, wandte sich an Nilus, um sein Urtheil über den Plan dieses Baues zu hören. Die Neigung der Zeit zum Luxus und zu Uebertreibungen spricht augenscheinlich aus diesem Plane: die Wände der Kirche sollten Malereien erhalten und zwar die Darstellung einer Jagd, in der verschiedene Arten von Thieren durch Jäger und Hunde verfolgt werden, wobei natürlich an eine Allegorie zu denken ist. Ferner sollte ein Fischzug mit allerlei im Netz gefangenen Fischen zur Darstellung kommen. Für das Sanctuarium waren Bilder Christi und der Martyrer bestimmt, auch sollten Sculpturen oder Ornamente in Stuck das Auge erfreuen, im Pronaos aber tausend Kreuze aufgerichtet werden mit Abbildungen von Vögeln, vierfüßigen Thieren, Insecten und Pflanzen. Die Zahl Tausend hatte dabei sicher eine tiefere Bedeutung, und von Tauben in der Umgebung des Kreuzes spricht schon Paulinus von Nola; außerdem ist die Zahl der Thiere mit symbolischer Bedeutung nicht gering. Nilus wies diesen Plan zurück, nicht als ob die genannten Darstellungen der kirchlichen Symbolik widersprochen hätten, sondern weil die Ueberfülle derselben seinem ascetischen

[1] ed. Leo Allatius, Romae 1668, ep. 61, p. 491: ‚Sciscitaris a me, cum templum permagnum tibi in animo et in sanctorum martyrum honorem et per eosdem ad mortem usque certaminum, laborum atque sudorum dimicatione pro comperto asserti Christi demortui consentaneum sit, imagines in sacrario apponere et omnium generum animalium venatione muros opprimere, non eos tantum, qui a dextra parte, sed etiam a sinistra assurgunt, adeo ut in solo terreno conspiciantur extensa retia lepores et capreae et reliqua animalia fuga sibi salutem petentia, venatores vero desudantes et laborantes in illis captandis et ope catellorum avide insectandis intentissimi et in salo plagae tantae genus omne piscium prehensum et genus omne piscium piscatorum manibus in aridam extractum: ad haec ex gypso figmenta, quae ubique sunt ad oculorum voluptatem pollentia in domo Domini. Imo etiam in domo omnibus patente innumeras cruces exstruere et volatilium et pecudum et repentium et germinum omne genus appingere. Ego ad haec scripta responderim: Puerile hoc esse et infantibus peculiare, rebus iam expositis fidelium oculos eludere. Fixi vero atque virilis genii proprium in sacrario versus orientem aedis sacratissimae unam solamque crucem formare: una siquidem salutari cruce omne genus humanum servitute eximitur et desperatio ubicunque gentium spes bona effulget, narrationibus porro et veteri novoque foedere quaquaversum manu pictoris optimi aedem sacram completo, ut literarum rudes et divinarum scripturarum lectionis nescii figurae conspectu rerum optime gestarum eorum, qui vero Deo legitime deserviunt, teneant et ad eorum res gloriosas atque praeclaras per quas terram pro coelo et visibilibus invisibilia praeferentes certatim properent: sed in patenti omnibus aede in multas diversasque cellulas partito, satis fuerit, si in unaquaque cellula una veneranda cruce cohonestetur: namque supervacanea negligenda esse iudico.‘

Sinne wenig zusagte. Seine Antwort lautete deßhalb: ‚Ich halte es für etwas Kindisches und Thörichtes, durch solche Dinge die Augen der Gläubigen irre zu leiten. Für einen ernsten und männlichen Sinn genügt es völlig, im Heiligthum gegen Osten nur ein Kreuz aufzurichten; denn durch das eine heilbringende Kreuz ist das ganze menschliche Geschlecht gerettet, und in ihm leuchtet überall den Verzweifelnden der Strahl der Hoffnung. Auch ist es angemessen, daß das Gotteshaus mit historischen Darstellungen des Alten und Neuen Testamentes von der Hand eines ausgezeichneten Malers versehen werde, damit die Ungelehrten und der heiligen Schrift Unkundigen durch den Anblick der Gemälde an die Tugenden der wahren Diener Gottes erinnert und zu ihrer Nacheiferung angeregt werden; für den in verschiedene Compartimente getheilten Vorhof dürfte es genug sein, jedes derselben durch ein Kreuz zu verzieren. Das Ueberflüssige, meine ich, ist fortzulassen.‘

Cyrillus von Alexandrien ist kein Freund des künstlerischen Schmuckes, und in seinen Schriften wäre nur etwa die Abhandlung gegen Julianus über die Verehrung des Kreuzes insofern zu nennen, als darin Kunstvorstellungen der Mythologie berücksichtigt werden [1].

Ebenso wenig als bei Cyrillus dürfte man in den Werken des Hieronymus und Augustinus [2] besondere Spuren von Wohlgefallen an bildender Kunst auffinden; zumal Hieronymus ist ein ausgesprochener Gegner derselben, und nur besondere Rücksichten veranlaßten ihn zuweilen, die Anwendung der Kunst für christliche Zwecke zu dulden. In dem Verkehr mit Paulinus von Nola übergeht er dessen Vorliebe für Bilder im Gotteshause mit Stillschweigen. Wenn er in dem Briefe an Demetrias [3] sich neutral verhält in der Kunstfrage (non reprehendo, non abnuo), so äußert er an anderen Stellen seinen Tadel unverhohlen, wie in den Briefen an Eustochium, Nepotian und im Commentar zu Jeremias. Indeß hat er doch nicht unterlassen, in dem Epitaph des Nepotian unter den Vorzügen des Hingeschiedenen auch den zu nennen, daß er bemüht war, Altäre und Wände der Kirche rein und glänzend zu erhalten, die heiligen Geräthe im besten Zustande zu besitzen, für Vorhänge und für Sauberkeit des Fußbodens gesorgt zu haben, nicht minder ‚für den Schmuck der Kirche und der Gräber der Martyrer durch Blumen, Baumzweige und die Ranken des Weinstockes‘. Trotzdem ist der Grundzug

---

[1] Opp. t. VI, p. 194. Genannt werden: Zeus mit Ganymedes, Alkmene und Semele, Poseidon, Pelops, Aphrodite, Daphne und Apollo, in ironischer Weise behandelt.

[2] Die Schrift des hl. Augustinus: De visitatione infirmorum, welche eine sehr eingehende Beschreibung des Crucifixes enthält, ist viel später als das Zeitalter des großen Kirchenlehrers. Cfr. Opp., Venetiis 1729, t. V, pars 1, lib. 2, p. 258 (appendix).

[3] ep. VIII ad Demetr.

seines Wesens der Kunst abhold, wie es in dem Briefe an Nepotian nach dieser Richtung hin am deutlichsten zu erkennen ist[1].

---

[1] Opp., ed. Vallarsi, Veronae 1734, t. I, p. 262. Hieronymus bemerkt in dem Briefe an Nepotian, dem er oft Rathschläge ertheilt: ,Multi aedificant parietes et columnas ecclesiae substruunt: marmora nitent, auro splendent laquearia, gemmis altare distinguitur et ministrorum Christi nulla electio est. Neque mihi aliquis opponet, dives in Iudaea templum, mensam, lucernas, thuribula, patellas, scyphos et caetera ex auro fabrefacta. Tunc haec probabantur a Domino, quando sacerdotes hostes immolabant et sanguis pecudum erat redemtio peccatorum. Nunc vero, cum paupertatem domus suae pauper Dominus dedicarit, cogitemus crucem eius et divitias lutum putabimus.'

Zweites Buch.

Die byzantinische Kunst.

Erster Abschnitt.

Von Constantin bis zur Ausbildung des Stils unter Justinian.

Die Umgestaltung des alten Byzanz in Constantinopolis, die Hauptstadt des Kaiserreiches, ist eines der größten Ereignisse der Weltgeschichte. Das alte römische Reich war in zwei Hälften geschieden, die sehr abweichenden Schicksalen entgegengingen: Constantinopel wurde der Mittelpunkt einer neuen Civilisation, in der die Einflüsse des Orients mit denen hellenischer Bildung zu einem eigenthümlichen Typus verschmolzen, und die Lage der Stadt, welche an Europa und Asien zugleich sich anlehnt, ermöglichte, daß zahlreiche Schiffe in dem großen und sicheren Hafen Schutz fanden, welche die Beziehungen zu den Völkern des Ostens ebenso wie zu denen des Mittelmeeres aufrecht hielten[1]. Daher der Glanz und die Reichthümer, die von hier aus über das Abendland sich verbreiten, und das welterhaltende und gestaltende Princip eines monarchischen Staatswesens mit den alten imponirenden Traditionen des römischen Kaiserreiches und der classisch-hellenischen Cultur, an dessen durch schrankenlose Despotie gesichertem Organismus und festem Gefüge das im Abendlande sich bildende germanische Reich mit seinen ungestalten, noch fluctuirenden Massen barbarischer Völker eine ideale Stütze findet.

Die neue Hauptstadt, welcher Constantin einen besonderen Charakter verlieh, ist längst verschwunden unter der türkischen, alles zerstörenden Occupation, und nur aus den Schriftstellern des Mittelalters läßt sich das glänzende Bild dieser halb römischen, halb orientalischen Metropolis wieder herstellen[2]. Gegen 328 oder 329 hatte Constantin seinen Blick auf das alte Byzanz ge-

---

[1] Bayet, L'art byzantin, Paris 1883, p. 18.

[2] Banduri, Imperium orientale s. antiquitates Constantinopolitanae, Paris. 1711; Venet. 1729. Combefis, Originum rerumque Constantinopol. manipulus, Paris. 1664. Ducange, Historia byzantina, Lutet. Paris. 1682; Venet. 1729; pars II: Constantinopolis christiana. Unger, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, Wien 1878.

richtet und, wie man im Alterthum bei der Gründung von Städten gewissen religiösen Gebräuchen folgte, so erzählt ein Chronist, daß der Kaiser selbst mit der Spitze seiner Lanze den Umkreis der neuen Metropole gezogen habe, wobei er den Schritten eines Engels folgte, der ihm voranging[1]. Die Arbeiten wurden derart beschleunigt, daß, einem andern Chronisten zufolge, schon nach neun Monaten die Einweihung erfolgen konnte, wobei natürlich an eine Vollendung nicht gedacht werden kann; diese Ceremonie fand statt am 11. Mai des Jahres 331[2]. Die Umstände, von denen sie begleitet war, legen Zeugniß ab, daß der Kaiser eine christliche Stadt im Auge hatte[3], indem er den Weiheact durch Bischöfe vollziehen ließ und, wie Socrates berichtet, durch ein Gesetz verordnete, sie das ‚zweite Rom‘ zu nennen[4]. Dieses Gesetz wurde auf eine marmorne Tafel geschrieben, die in dem Strategion neben der Reiterstatue des Kaisers ihren Platz fand. Für den Plan der Stadt war augenscheinlich Rom das Vorbild gewesen, denn wie Rom hatte Byzanz sieben Hügel und war in 14 Regionen getheilt; es gab daselbst auch ein Capitol, und das große Forum, bekannt unter dem Namen des Augustaion[5], blieb während des ganzen Mittelalters berühmt; vielleicht war es schon älter als die Bauten Constantins, und dieser begnügte sich, es zu verschönern; an den vier Seiten lief ein Säulengang hin, welcher Statuen enthielt. Wir haben schon früher jener Stellen des Eusebius und des Sozomenus gedacht, in denen die Sorge des Kaisers für antike Bildwerke von Werth sich ankündet: ‚völlig angefüllt aber wurde die Stadt, welche den Namen des Kaisers führt, mit dem, was im ganzen Heidenthum durch kunstvolle Bearbeitung des Erzes geheiligt war‘[6], so versichert Eusebius, und Sozomenus[7]: ‚Was aber künst-

---

[1] Cfr. Anon. ap. Band. p. 16: ‚solus ipse angelum videbat.‘

[2] Osterchron. Ol. 277, 3: ‚am fünften vor den Iden des Mai.‘ Zonaras XIII, 3: ‚Er nennt sie nach seinem eigenen Namen Constantinopel und widmet sie der Mutter Gottes. Als die Stadt vollendet war, feierte er am 11. Mai ihr Geburts- und Weihefest.‘

[3] Oros. VII, 28: ‚Constantin gründete eine Stadt mit seinem Namen, die allein ohne Götzenbilder ist.‘ Zosim. II, 29. Philostorg. II, 9. Sozom. II, 3 berichtet die göttliche Weisung für den Bau der Stadt, ebenso Glycas IV, 462 und Zonaras XIII, 3. Die Einweihung selbst Osterchron. Ol. 277, 3.

[4] Socrat. I, 16. Hesych. 39. Leo Gramm. 87: ‚Darauf kam er (Constantin) nach Byzanz, indem er auch die heiligen und edlen Väter mitnahm, damit von ihnen die Stadt geweihet werde, die er baute. Er baute aber den Palast und den Hippodrom und die beiden anmuthigen Arkaden und das Forum ꝛc.‘

[5] Hesych. 39. [6] Vita Constant. III, 54.

[7] Hist. eccl. II, 5. Niceph. Call. VIII, 33. Von antiken Bildwerken lesen wir bei Nic. Con. Is. Ang. und Alex. 3, p. 738: ‚das Bild der Athene auf einer Säule 30 Fuß hoch, von Erz; der Paris Alexandros, der neben der Aphrodite stand und dieser den goldnen Zankapfel reichte.‘ Unger S. 148. 149. Codin. 182 bemerkt: Constantin hat viele Statuen auf dem Forum aufstellen lassen, darunter 30, die er selbst verfertigen ließ.‘ Cfr. Hieron. Chron. ad a. 332 (alias 334). Anon. Band. p. 7. 9. 14. 15.

lerisch aus Erz gegossen war, wurde von allen Orten in die nach dem Kaiser benannte Stadt zur Zierde derselben gebracht und steht noch jetzt öffentlich auf den Straßen, im Hippodrom und im Kaiserpalaste: so die Pythia vom Orakel des Apollo, die Musen vom Helikon, und die Dreifüße aus Delphi, wie der berühmte Pan, den der Lacedämonier Pausanias und die hellenischen Städte nach dem Kriege gegen die Meder weihten.' Von christlichen Statuen ist auf dem Forum die Gruppe Constantins und seiner Mutter zu den Seiten des Kreuzes und eine Statue der heiligen Helena auf einem Postament von Porphyr zu nennen [1]. Unter den andern Plätzen der Stadt ist das zweite Forum zu erwähnen, welches den Namen des Kaisers trug, es war rund und von einem Porticus mit zwei Apsiden umschlossen: im Mittelpunkt, auf einem monumentalen Springbrunnen, sah man das Bild des guten Hirten und Daniels unter den Löwen, jene so hochverehrten Motive der frühen christlichen Kunst, von denen wir uns durch die Malereien der Katakomben und die bekannte Statue des guten Hirten eine Vorstellung zu machen im Stande sind. Diese beiden Motive hatte man als Decoration für alle öffentlichen Brunnen der Stadt bestimmt [2], außerdem war der Platz mit antiken Sculpturen besetzt, welche von dem Bilde des Kaisers auf einer Porphyrsäule überragt wurden, das Haupt von Strahlen umgeben: eine Apollostatue aus Heliopolis [3] war in das Bild Constantins umgewandelt worden.

An den Seiten des Augustaion lagen die schönsten und reichsten Gebäude der Stadt: der Senatspalast, eine prachtreiche Basilika und der kaiserliche Palast [4]; dieser letztere, der später eine kleine Stadt für sich bildete, bedeckte schon im vierten Jahrhundert eine ausgedehnte Fläche, denn das orientalische Königthum in seiner Prachtliebe und Unnahbarkeit bedurfte eines entsprechenden Raumes zur Entfaltung seiner Macht; schon die Lage war bevorzugt: von

[1] Hesych. 39: ,Und das Bildniß seiner Mutter stellte er auf einer Säule auf, den Platz nannte er Augustaion. Darnach wurden auch die Wasserleitung angelegt, zwei Bogen auf dem sogenannten Forum aufgerichtet und die porphyrne und berühmte Säule, auf der wir Constantin erblicken, wie er, dem Sonnengotte gleich, den Bürgern leuchtet.' Anon. Band. p. 15.

[2] Euseb. de vita Const. III, c. 49: ,Vidisses igitur in fontibus, qui sunt in medio foro, boni pastoris imagines, Danielis item effigiem una cum leonibus aere expressam et auri bracteis refulgentem.'

[3] Osterchron. Ol. 277, 1; ähnlich Malalas XIII, 320. Leo Gramm. 87 nennt die Säule ,mit sculpirten ehernen Bändern versehen'. Cedrenus I, 564 gibt die Inschrift. Cfr. Zonaras XIII, 3. Es ist Heliopolis in Syrien gemeint. Glyc. IV, 464 nennt Phrygien.

[4] Niceph. Call. VII, 48: ,Einen Königspalast baute er, prachtvoll, gegen das Meer hin, geziert mit bunten und sonstigen schönen Dingen; nahe dabei aber errichtete er den Hippodrom und zwei aus gebrannten Ziegeln aufgeführte Arkaden; vieles andere noch baute er mit freigebiger Hand, Bäder und Brunnen mit reichlichem und klarem Wasser und ein großes Rathhaus, das der Senat genannt wurde, und er ernannte die Stadt zum neuen Rom, die sich in nichts von jener (alten) unterschied.' Nach Julian (Rede auf Constantin, S. 14) wäre Byzanz in zehn Jahren hergestellt worden.

einer Seite dem Augustaion mit seinen Hallen und Statuen zugewendet, von der andern dem Eingange des Bosporus mit seinen zahlreichen Schiffen auf der blauen Fläche des Meeres. Glänzende, weite Säle, strahlend von Marmor, Vergoldung und Mosaiken, bildeten eine wahrhaft kaiserliche Wohnung und waren erfüllt von Trabanten, Kriegern und zahllosen Hofbeamten, deren schwere, damastene Gewänder die Farbenpracht des Orients verkündeten. Von hier sah der Gebieter jene siegreichen Flotten kommen und gehen, die seine Waffen nach Italien, Asien und Afrika trugen, und die reichen Handelsschiffe, beladen mit den Kostbarkeiten des Orients. Nahe dem Palast und mit ihm in Verbindung erhob sich ein anderes Gebäude, in dem das nationale Leben einst eine große Rolle spielen sollte, der Hippodrom[1], erbaut nach dem Muster des römischen Circus: hier haben die großen Ereignisse der byzantinischen Geschichte, Verschwörungen, Revolutionen, Absetzungen der Kaiser ihren Ausgangspunkt gefunden mit ihrem Gefolge von Ueberlistung, Barbarei und Despotismus, wie sie blutiger und entwürdigender kein Volk aufzuweisen hat.

Auf dem Forum Constantins[2] erhob sich die vornehmste der Kirchen, die große Basilika der heiligen Sophia, welche zweimal durch Brand vernichtet wurde bis zu den Zeiten, wo Justinian sie in unvergleichlicher Pracht neu erstehen ließ und zum erhabensten Denkmal des byzantinischen Stils umgestaltete. Kirchen waren überall zahlreich vorhanden und mit orientalischer Prachtliebe ausgestattet; wollen wir einem Chronisten glauben, so hätten Constantin und seine Mutter in sieben Jahren nicht weniger als 21 Kirchen erbaut, und die den Aposteln[3] geweihte Basilika, welche zur Ruhestätte der kaiserlichen Familie bestimmt war, hätte an Pracht der Agia Sophia kaum nachgestanden. Wie sehr Constantin sich bemühte, dieser ächt königlichen Stadt, der Herrscherin am Bosporus, einen christlichen Charakter zu verleihen, sehen wir auch aus den Inschriften. Nach Cedrenus[4] war an der Porphyrsäule mit der Statue des Kaisers geschrieben:

O Christus, Dir, Gebieter Du und Herr der Welt,
Hab' ich zu Dienst nun untergeben diese Stadt
Wie dieses Scepter und die ganze Macht von Rom,
Beschütze sie und rette sie aus aller Noth.

---

[1] Zosim. II, 31. Codin. 19. Glyc. IV, 467.

[2] Nach Codin. 75 war das Forum kreisförmig, um den Ocean nachzuahmen. Cfr. Zosim. II, 30. Zonaras XIII, 3.

[3] Euseb. Vita Const. lib. IV, c. 58: ‚Cumque templum omne in immensam altitudinem extulisset, vario lapidum genere splendidum reddidit a solo ad cameram usque marmoreis crustis illud operiens. Porro cameram lacunaribus minutissimi operis obducens, totam auro imbracteavit. Et supra quidem aes tegularum loco impositum, universo aedificio munimentum adversus imbres praebebat. Quod itidem auro plurimo superfusum resplendebat adeo ut procul spectantium oculos fulgore praestingueret, solis radiis aeris obiectu repercussis. Totum vero solarium reticulatis quibusdam anaglyphis ex aere et auro fabrefactis erat circumdatum.‘

[4] I, 564.

Unter der Säule lagen die zwölf Körbe, eine Erinnerung an die wunderbare Brodvermehrung. Zonaras[1] berichtet noch einige Einzelheiten über erstere: ‚Die runde porphyrne Säule, die er, der Sage nach, aus Rom kommen ließ und auf dem Platze aufstellte, der mit steinernen Platten belegt ist, trug das eherne Bild, wunderbar anzusehen wegen der Kunst und Größe. Jene war nämlich kolossal, dieses aber zeigte die Vollendung einer alten Hand, welche fast Beseeltes schuf. Das Bild soll aber die Statue des Apollo und aus Ilion[2] in Phrygien hergebracht sein. Der Kaiser nun stellte das Bild unter seinem eigenen Namen auf, indem er dem Kopfe desselben einige der Nägel anfügte, welche den Leib des Herrn an das heilbringende Kreuz hefteten[3], und dasselbe blieb bis zu uns auf der Säule stehen.‘ Nicephorus ergänzt diesen Bericht durch Folgendes: ‚Auf dem bis heute sogenannten Constantinischen Forum errichtete er die große Porphyrsäule, die er aus Rom holte. Auf dieser stellte er seine eigene aus Erz gebildete Statue auf, welche einen großen goldenen Apfel in der rechten Hand hält, auf dem das heilige Kreuz befestigt ist, mit folgender Inschrift: „Dir, Christus, Gott, widme ich diese Stadt.“ Auf vier starken Bögen aber legte er im Umkreise den Grund zu dem Sockel der Säule und unterhalb der Basis der Säule die zwölf Körbe und die sieben Körbe und noch die sieben Brode, die Christus segnete und von denen er die Menge speiste; ferner die Axt des Noah, mit der jener die Arche zimmerte, legte der Kaiser nieder, indem er mit eigenen Händen sein Siegel darauf drückte. Und dieses alles bleibt noch jetzt ein unberührter Schatz der Stadt.‘[4] Aus Comidas erfahren wir, daß man diese Säule aus acht großen Porphyrstücken zusammengesetzt hatte, die an den Fugen mit Lorbeerguirlanden umwunden waren; die Höhe betrug etwa 90 Fuß, der Umfang 33, die Spitze trug zu den Zeiten des Chronisten eine griechische Inschrift, die auf die Restauration durch den Kaiser Manuel deutete[5].

Im kaiserlichen Palaste war, nach Eusebius, in dem vornehmsten Gemache an der vergoldeten Decke das Kreuz, von Gold und mit kostbaren Steinen besetzt, angebracht[6]. Im Vestibulum befand sich ein Bild des Kaisers, dar-

---

[1] XIII, 3. [2] Es ist Heliopolis, Baalbek in Cölesyrien.

[3] Codin. 41 und Anon. Band. 14 berichten ebenfalls von den Nägeln. Vgl. Unger S. 152.

[4] Niceph. Call. hist. eccl. VII, 49. Vgl. Unger S. 153. Infolge von Erdbeben fielen 478 (480) die goldene Kugel und 542 die Lanze aus den Händen der Figur, unter Comnenus bei einem Sturm das eherne Bild selbst herab und tödtete zehn Menschen. Codin. 15. Zonaras XVIII, 26.

[5] Comidas 34. Vgl. Anm. 2, S. 155 bei Unger. Der Anon. Band. 13 erzählt: ‚Unter der Säule des Forum sind jene beiden Kreuze vergraben sowie das Salbgefäß, aus dem Christus gesalbt wurde, und viele andere Wunder wirkende Dinge.‘

[6] De vita Const. III, c. 49: ‚In totius palatii eminentissimo cubiculo, in maxima tabula, quae in medio lacunaris inaurati expansa est, signum Dominicae passionis ex auro pretiosisque lapidibus elaboratum infixit.‘

über ein Kreuz, zu seinen Füßen ein Drache, in dem der Feind der Kirche Gottes vorgestellt war, von einem Speer durchbohrt und in den Abgrund versinkend, in enkaustischer Malerei [1].

Obgleich erst unter Constantin eine freie Entfaltung der christlichen Baukunst hervortreten konnte, so wissen wir doch, daß die Zeit der Ruhe unter Alexander Severus und dann von Gallienus bis gegen das Ende der Regierung Diocletians den Kirchenbau begünstigte, so daß, wie Optatus von Milebe berichtet [2], vor Diocletians Verfolgung schon 40 Basiliken in Rom vorhanden waren. Nähere Angaben über die innere Einrichtung des Gotteshauses erhalten wir erst in der Schilderung der Kirche zu Tyrus und in den Anweisungen, die Constantin dem Bischof Makarios in Jerusalem für den Bau einer reichen Basilika gegeben hat [3], sowie aus den Beschreibungen der Kirche des heiligen Grabes bei Eusebius. Die Form des Gotteshauses mußte schon eine völlig sichere sein, da Constantin dasselbe nur Basilika nennt und von einer Bestimmung der Hauptform gar nicht die Rede ist, woraus wir mit Recht schließen können, daß dieser Begriff in der christlichen Kirche allgemein gültig und verstanden war und zwar derartig, daß wir einer Erklärung darüber erst bei Isidorus Hispalensis [4] im siebenten Jahrhundert begegnen, welcher die christliche Basilika von früheren Gebäuden dieses Namens abzuleiten versucht. Daß übrigens die antiken Handels- und Gerichtshallen, welche Vitruv beschreibt [5] und deren ältestes Denkmal wir in dem Ueberrest zu Pompeji besitzen, nicht das Vorbild des christlichen Gotteshauses gebildet haben, geht schon daraus hervor, daß das charakteristische Merkmal der antiken Basilika, die oblonge Grundform, keineswegs ausschließlich von der christlichen Baukunst adoptirt wurde. Schon zu Constantins Zeit wurden sowohl runde als polygonale Kirchen errichtet, und zwar waren diese, wie Weingärtner in seiner Abhandlung über die Basilika (S. 18) mit Recht betont, keineswegs nur für gewisse Culthandlungen ausschließlich bestimmt, vielmehr werden sie dieß erst in späterer Zeit. Das älteste Beispiel ist die von Eusebius erwähnte Kirche zu Antiochien, im Octogon erbaut, mit Nischen, Umgängen und Emporen versehen und keineswegs nur als Grab- oder Taufkirche in Anspruch genommen, nach der die 547 geweihte Kirche von S. Vitale in Ravenna errichtet zu sein scheint. Der Einfluß der Bauten zu Ravenna tritt dann in dem Münster zu Aachen und in allen karolingischen Bauwerken, durch schriftliche und monumentale Zeugnisse beglaubigt, offen zu Tage.

Neben der Kirche zu Antiochien dürfte die von dem Vater des hl. Gregor von Nazianz im Achteck errichtete Parochialkirche [6] als ein Beispiel dafür zu nennen sein, daß schon in den ersten Jahrhunderten beide Arten als Basi-

---

[1] Euseb. l. c. III, c. 3. [2] De schism. Donat. lib. II, c. 4.
[3] Vita Const. lib. III, c. 30—32. Theodor. hist. eccl. I, 15.
[4] Orig. sive etymol. lib. XV, 4, 11. [5] V, 1, 4—10.
[6] Opp. Paris. 1630, t. I, p. 313.

liken neben einander und zu dem gleichen Zwecke bestanden, wie denn auch der Liber pontificalis für beide denselben Namen hat; selbst Eginhart bezeichnet das polygonale Münster zu Aachen als Basilika[1]. Sonach erscheint die Polygonalkirche, wie die Rotunde, nicht mehr als eine untergeordnete Abtheilung des altchristlichen Bauwerkes, sondern nach Zeit und Bedeutung den im Grundriß oblongen Basiliken völlig ebenbürtig, keineswegs aber willkürlich aus verschiedenen antiken Vorbildern entnommen. Ueberhaupt ist es nöthig, das Haus Gottes, die Kirche, als aus den Bedürfnissen des christlichen Gottesdienstes herausgewachsen und nicht ohne Beziehung zu den natürlichen Vorbildern, dem Tempel zu Jerusalem und den ersten Versammlungsorten der Christen im römischen Hause und später in den Zeiten der Verfolgung in den Katakomben, aufzufassen. Wollte man das christliche Gotteshaus allein an die profane Basilika des römischen Marktverkehrs, der Handelsleute des Forum anketten, woher käme das allgemeine Schweigen der Väter, welche, wie Meßmer selbst anerkennt, sämmtlich die bestimmte Vorstellung eines kirchlichen Gebäudes voraussetzen[2], so Hieronymus, Optatus, Augustinus, Paulinus Nolanus und Prudentius? Sollte in der That die ganze christliche Welt, die der heidnischen Kunst und Sitte so durchaus ablehnend gegenüberstand und in der Malerei sich so früh von jener Ideenwelt loslöste und eigene Pfade beschritt, stillschweigend, ohne jeden Widerspruch und ohne jede Discussion eine dem gewöhnlichsten und materiellsten Verkehr gewidmete Halle als Modell für das Haus Gottes, die Stätte der erhabensten Geheimnisse ausgesucht haben? Läge es nicht viel näher, an die Wohnung des Herrn, den Salomonischen Tempel, zu denken und die Erfüllung des alten Bundes im neuen, den innigen Zusammenhang beider auch durch die überkommene ehrwürdige, vergeistigte Form ausgedrückt zu finden?

Nach der Ueberlieferung kamen die Jünger am Pfingstfest in dem Hause auf Sion zusammen, worin das heilige Abendmahl eingesetzt und Matthias zum Apostel erwählt wurde: dort vollzog sich die Gründung der christlichen Kirche, und wenn die Apostel noch hinaufgingen zur Halle Salomons an der östlichen Tempelmauer, so geschah es, um den zum Tempel kommenden Juden die Lehre des Heils zu verkünden[3]. Aber die Trennung der Gläubigen vom

---

[1] Vita Caroli M. c. 26: ‚basilicam Aquisgrani construxit.‘ In den Kaiserkrönungen heißt es später: basilica rotunda Caroli Magni. Vgl. Weingärtner, Ursprung und Entwicklung des christlichen Kirchengebäudes, Leipzig 1858, S. 19, Anm. 6. Der entgegengesetzte Standpunkt mit weniger Glück und durchschlagender Logik vertreten von Meßmer, Ueber den Ursprung, die Entwicklung und Bedeutung der Basilika, Leipzig 1854. Aus den Bedürfnissen des christlichen Geistes heraus entstanden wird die Basilika geschildert in der sehr gründlichen und gediegenen Arbeit von Zestermann, Die antiken und die christlichen Basiliken, Leipzig 1847.

[2] a. a. O. S. 13.

[3] Apgesch. 3, 11; 5, 12. Die Heilung des Lahmgeborenen und die darauffolgende Predigt Petri Kap. 3, 1—26.

Tempel geschah nicht plötzlich; denn obgleich sie einen Opfertisch hatten, von dem die Diener der Stiftshütte nicht essen konnten (Hebr. 13, 10), verharrten sie doch nach den Worten der Apostelgeschichte ‚einmüthig im Tempel und brachen das Brod in den Häusern‘ [1], nachdem der Saal, wo die Apostel sich versammelt hatten [2], für die Menge zu klein geworden war. Als Tempel und Synagoge sich mehr und mehr den Gläubigen verschlossen, war es das Privathaus der reicheren Bekenner, in dem sie zusammenkamen und darin besonders der ruhige Obersaal des Hauses, der sich zum Gottesdienst eignete; so lesen wir von Pauli Aufenthalt in Troas bei seiner Rückkehr von Macedonien: ‚Als wir aber am ersten Tage der Woche zum Brodbrechen zusammengekommen waren, redete Paulus zu ihnen, da er am folgenden Tage abreisen wollte, und verlängerte die Rede bis gen Mitternacht. Es waren viele Lampen im Obergemache, wo wir versammelt waren. Und ein Jüngling mit Namen Eutychus saß am Fenster. Dieser sank in tiefen Schlaf, indem Paulus lange redete, und vom Schlafe überwältigt fiel er vom dritten Stockwerk hinab.‘ [3] Auch die Apostel hatten, zurückkehrend von der Himmelfahrt des Erlösers, den Obersaal aufgesucht, wo sie die Ihrigen fanden und mit Maria und den Frauen im Gebete vereinigt blieben. Der Grund dafür liegt demnach in der größeren Sicherheit dieser hinteren, den Frauen zugewiesenen Räume; denn da wir annehmen können, daß die jüdischen Privathäuser jener Zeit den griechisch-römischen entsprachen, so war das obere Geschoß, nach dem Atrium und Peristyl zu geöffnet, der ungestörteste Platz, den Augen feindlicher Beobachter nicht zugänglich. Für größere Zusammenkünfte, zumal für die Spendung der Taufe, war wohl das Atrium selbst mit der Piscina geeigneter; obere Geschosse fanden sich überhaupt nur bei größeren Häusern. Auch die ältesten Kirchenschriftsteller nennen das Privathaus als die erste Cultstätte der christlichen Gemeinde. ‚Damals‘, bemerkt Chrysostomus [4], ‚waren die Wohnhäuser Kirchen‘, und an einer andern Stelle setzt er Kirche und Haus als synonym neben einander. Aus der Vertheidigung des Arnobius gegen die Vorwürfe der Heiden erkennen wir, wie es jene den Christen verübelten, daß sie keine eigentlichen Tempel zur Gottesverehrung besaßen [5]. Ein Nachklang dieses Hausgottesdienstes findet sich noch in dem Briefe des Paulinus von Nola an Severus, wo er den Basiliken die Hauskapellen gegenüberstellt [6]. Ihren höchst einfachen Zustand finden wir bei Tertullian angedeutet [7].

---

[1] 2, 46. [2] 1, 13. [3] 20, 7—9.

[4] Opp. ed. Paris., t. VII, p. 514: ‚Τότε αἱ οἰκίαι ἐκκλησίαι ἦσαν, νυνὶ δὲ ἡ ἐκκλησία οἰκία γέγονε.‘ L. c. p. 373: ‚Καὶ ἐν οἰκίᾳ καὶ ἐν ἐκκλησίᾳ.‘

[5] Disp. adv. gent. lib. VI, c. 1. Min. Fel. Octav. c. 10, c. 32. Orig. c. Cels. lib. VII.

[6] Weingärtner S. 29. Augusti, Beiträge I, S. 154.

[7] De idolol. c. 3: ‚sola templa et vacuae aedes.‘ Alexander Severus gestattete übrigens den Christen Platz zu einem Gotteshause.

Von der Zerstörung der christlichen Kirchen, welche sich in der Zeit der Ruhe schon in beträchtlicher Zahl erhoben hatten, gibt Eusebius eine Beschreibung, und aus der geringen Mühe, die es kostete, diese Gotteshäuser niederzureißen, können wir wohl schließen, daß sie nicht sehr fest gebaut waren; denn die Kirche in Nikomedien wurde von den Prätorianern in einigen Stunden dem Erdboden gleichgemacht [1]. Demnach fällt die Erbauung selbstständiger Kirchen in das zweite bis dritte Jahrhundert; bis dahin waren das antike Haus und die einfachen Räume der Katakomben, die Kapellen mit den Grabstätten der Märtyrer und die größeren oblongen, saalartigen Gemächer, denen man den Namen Basiliken beigelegt hat, die einzigen Cultstätten der frühen christlichen Kirche. Das antike Haus war, im Gegensatz zu den Bauten des Mittelalters und der Neuzeit, weniger für die Ausdehnung nach oben als in die Breite angelegt; es umfaßte deßhalb ein viel größeres Areal und entsprach mehr den verschiedenen Zwecken einer zahlreichen Familie; seine Vorzüge lagen nur im Innern, in der Zweckmäßigkeit und Regelmäßigkeit der Anlage. Das griechische wie das römische Haus enthielt zwei Haupttheile: den vorderen, mehr dem Verkehr der Männer, den hinteren, für die Frauen bestimmt [2]. Jeder dieser beiden Complexe umschloß einen quadratischen Raum, auf den die verschiedenen Zimmer sich öffneten. Der zweite, hintere Theil, auch im römischen Hause Peristyl genannt, war von oblonger Form, größer als der vordere und von allen vier Seiten von Säulengängen umgeben. Um diesen für Licht und Luft offenen Raum lagen die Gemächer, deren Thüren hier mündeten. Das unter freiem Himmel liegende mittlere Feld war als Garten eingerichtet und enthielt in der Mitte einen Wasserbehälter mit fließendem Brunnen. Die übrigen, bedeckten Räume sind bei der starken Parzellirung nur klein, jene Zimmer ausgenommen, die bei größeren Zusammenkünften dienten und (Oeci oder Exedrae, auch Triclinien genannt) als Verlängerung oder Fortsetzung des Peristyls aufzufassen sind. Aus Vitruv sind uns vier Arten dieser Säle bekannt: die tetrastylen Oeci mit vier Säulen zum Tragen der Decke; korinthische, mit doppelter Säulenstellung von unbestimmter Zahl; ägyptische [3], mit einer zweiten, kleineren Reihe von Säulen über den ersteren; die untere Reihe besaß einen Umgang, zur Aussicht bestimmt, die obere war durch Wände geschlossen, welche von Fenstern durchbrochen waren. Vitruv gibt den Unterschied der ägyptischen Oeci von den korinthischen mit folgenden Worten an [4]: ‚In den ägyptischen legt man über die Säulen den Architrav

---

[1] Euseb. hist. eccl. lib. VIII, c. 3. Lactantius, De morte persec. c. 12.

[2] Zahlreiche Grundrisse bei Overbeck, Pompeji.

[3] Aegyptische heißen sie, weil, analog den ägyptischen Tempeln, das Mittelschiff die Seitenschiffe überragt.

[4] VI, 3, 9: ‚In Aegyptiis autem supra columnas epistylia, et ab epistyliis ad parietes, qui sunt circa, imponenda est contignatio: supra coaxationem pavimentum sub dio, ut sit circuitus. Deinde supra epistylium ad perpendiculum inferiorum

und vom Architrav (epistylium) nach den herumlaufenden Wänden Gebälk, über die Täfelung jedoch einen Estrich unter freiem Himmel, damit ein Umgang vorhanden sei. Oberhalb des Architravs, senkrecht über den unteren Säulen, ist eine zweite Reihe derselben, die um ein Viertel kleiner sind, aufzustellen und zwischen den oberen Säulen Fenster; so gleichen sie mehr den Basiliken als den korinthischen Triclinien.‘

Auch ohne diese Schlußfolgerung läge ein Vergleich dieser Gemächer mit den römischen Basiliken nahe, zumal da das Vorkommen der Apsis im antiken Hause keine Seltenheit ist, wie wir aus des Plinius Beschreibung seiner eigenen Villa[1] und aus mehreren Häusern in Pompeji ersehen können. Derartige Apsiden fanden sich auch im Palast des Theodorich zu Ravenna und im Triclinium Leo's III. im Lateran. Da diese Oeci die einzigen Räume des griechisch-römischen Hauses waren, die sich für den Gottesdienst eigneten, so liegt es nahe, sie als die frühesten Cultstätten zu betrachten.

Die halbkreisförmigen Apsiden, welche in der byzantinischen Kunst so bedeutsam werden, finden sich übrigens schon in den Arkosolien der unterirdischen Kapellen: der Sarkophag des in diesen Nischen bestatteten Martyrers diente als Altar, die Nische war meist durch Gemälde verziert. Zuweilen ist es auch die Cathedra des Bischofs, die den Hintergrund der Apsis einnimmt. Marchi unterscheidet Krypten, die kleineren Kapellen und größere, eigentliche Kirchen, so die im Cömeterium der heiligen Agnes. Man erkennt hier die Absonderung der Geschlechter und die Trennung des Presbyteriums vom Raume der Gläubigen durch eine Säulenstellung, im Hintergrunde des Presbyteriums die Cathedra des Bischofs; der Altar ist dabei als beweglich anzunehmen. Die kleinen Oratorien, welche Marchi und de Rossi an den Eingängen mehrerer römischer Katakomben entdeckt haben, gleichen den unterirdischen Krypten und Kapellen: auch hier ein Viereck, das nach drei Seiten in halbkreisförmige Apsiden auslodet, wie jene sich in Arkosolien öffnen. Ueber den Sarkophagen feierte man das heilige Opfer: so in den Basiliken der hll. Petronella, Nereus und Achilleus, Marcus, Marcellianus und Tranquillinus. Eines der Oratorien führte, nach de Rossi, den Titel der hll. Sixtus und Cäcilia; wahrscheinlich gehörten diese Cellae, kleinen Kirchen, zu den von Optatus erwähnten vierzig Basiliken Roms vor Constantin. In der Construction dieser frühen Cultstätten ist demnach, ohne daß wir an eine Nachahmung heidnischer Bauten zu denken haben, die leitende Idee für die christliche Basilika zu suchen. Denn die Bedürfnisse des christlichen Gottesdienstes sind schon in den aposto-

---

columnarum imponendae sunt minores quarta parte columnae: supra earum epistylia et ornamenta lacunariis ornantur, et inter columnas superiores fenestrae collocantur; ita basilicarum ea similitudo, non Corinthiorum tricliniorum, videtur esse.‘

[1] Ep. II, 17: ‚adnectitur angulo cubiculum in hapsida curvatum quod ambitum solis fenestris omnibus sequitur.‘

lischen Constitutionen[1] vorgezeichnet, sowohl was die äußere Form desselben, als was die architektonische Abtheilung des inneren Raumes betrifft: ‚Erstens sei das Haus ein Oblongum und gegen Osten gekehrt, in dessen Innerem der Bischof mit den Presbytern und Diakonen den obersten, gegen Osten gelegenen Raum einnehmen soll, während der übrige von der Gemeinde in der Weise zu benutzen ist, daß auf beiden Seiten die Laien nach Geschlecht sich ordnen, in der Mitte aber die Lectoren auf etwas erhöhtem Boden ihren Platz haben.‘ Diese Eintheilung der Räumlichkeit, die dem Wesen des Christenthums entspricht, stammt aus den Anfängen der Bildung christlicher Gemeinden im alten Hausgottesdienst und ist auch in den Katakomben nachzuweisen als Priester- und Opferstätte und als Raum für das Volk. Schon Paulus hatte auf der im Judenthum gegebenen Absonderung der Männer und Frauen bestanden, und Johannes nennt in der Offenbarung[2] die bekannte Dreitheilung der Kirche in die Vorhalle (αὐλή), die Stätte für die Gemeinde (ναός) und den Raum für das Opfer (θυσιαστήριον). Die oblonge Form, von der die apostolischen Constitutionen sprechen, war bereits in der Stiftshütte, wie im Salomonischen Tempel gegeben; auch der Prophet Ezechiel erblickt in seinem wunderbaren Gesicht unter architektonischer Form den künftigen Zustand der messianischen Periode[3] in den Bestandtheilen des neuen israelitischen Tempels in länglichem Viereck. Das neue Jerusalem erscheint in der Offenbarung ebenfalls in quadratischer Form, auch die Arche des Noah war, nach Arator[4], derartig gebaut. Daraus erklärt sich, daß das Oblongum der christlichen Basilika durch die Vorbilder der Kirche im alten Bunde geheiligt erschien; denn die Arche, die Stiftshütte, der Tempel Salomons und die Vision Ezechiels sind Bilder des neuen Jerusalems.

Die Gestaltung des Gotteshauses nahm den Entwicklungsgang, den alle Dinge zu nehmen pflegen, von der einfachen zur zusammengesetzten Form. Die erste uns bekannte christliche Basilika ist die zu Tyrus, aus Vorhalle, Atrium und Langhaus bestehend und ohne Apsis. Diese Form würde etwa den Vorschriften der apostolischen Constitutionen entsprechen, und wir wollen deßhalb die Beschreibung durch Eusebius hier aufnehmen[5]:

---

[1] Const. apost. II, 57: ‚Καὶ πρῶτον μὲν ὁ οἶκος ἔστω ἐπιμήκης κατ᾽ ἀνατολὰς τετραμμένος ἐξ ἑκατέρων τῶν μερῶν τὰ παστοφόρια πρὸς ἀνατολὴν, ὅστις ἔοικε νηΐ. Κείσθω δὲ μέσος ὁ τοῦ ἐπισκόπου θρόνος, παρ᾽ ἑκάτερα δὲ αὐτοῦ καθεζέσθω τὸ πρεσβυτήριον καὶ οἱ διάκονοι παριστάσθωσαν εὐσταλεῖς τῆς πλείονος ἐσθῆτος· ἐοίκασι γὰρ ναύταις τοιχάρχοις· προνοίᾳ δὲ τούτων εἰς τὸ ἕτερον μέρος οἱ λαϊκοὶ καθεζέσθωσαν μετὰ πάσης ἡσυχίας καὶ εὐταξίας· καὶ αἱ γυναῖκες κεχωρισμένως καὶ αὗται καθεζέσθωσαν σιωπὴν ἄγουσαι· μέσος δὲ ὁ ἀναγνώστης ἐφ᾽ ὑψηλοῦ τινος ἑστώς.‘

[2] Apoc. 11, 1—2.

[3] Ezech. 40, 2 f. Vgl. 2 Mos. 26; 3 Kön. 6 die Beschreibung des Zeltes und Salomonischen Tempels.

[4] Hist. apost. I. [5] Euseb. hist. eccl. X, 4, 15

‚Dieser unser neuer und vortrefflicher Zorobabel (Paulinus, Bischof von Tyrus) hat uns die verfallene Kirche wieder aufgerichtet, ihr aber nicht das ursprüngliche alte Gewand angelegt. Nachdem er den Raum für dieselbe vergrößert, umgab er ihn mit einer Mauer, damit ein geschützter Hof entstünde, und indem er der aufgehenden Sonne gegenüber eine stattliche Vorhalle errichtete, gewährte er schon den fernstehenden Beschauern außerhalb des Heiligthums einen Anblick der inneren Herrlichkeit. Den durch die Pforte Eintretenden war es nicht gestattet, sogleich mit unreinen und ungewaschenen Füßen das Innere des Heiligthums zu beschreiten; denn zwischen dem Tempel und den ersten Eingängen war ein bedeutender Raum, welchen er durch vier herumgehende Säulenhallen mit schräger Bedachung eingeschlossen hatte. Die Säulen dieses quadratischen Feldes waren in den Zwischenräumen mit Schranken von Holzgittern in passender Höhe für die Anwesenden geschlossen, und der unbedeckte Mittelraum blieb so für den Anblick des Himmels und den Eintritt des Lichtes frei. Daselbst fanden sich als Sinnbilder des reinigenden Opfers Brunnen, welche durch reichlichen Erguß des Wassers denjenigen, welche das Innere des Heiligthums betreten wollten, Reinigung gewährten. Dieser erste Aufenthalt ist für das Ganze eine Zierde und zugleich für die, welche der ersten Unterweisung noch bedürfen (Katechumenen), ein passender Aufenthalt. An die innere, sehr breite Vorhalle schlossen sich die Eingänge zum Tempel an, indem er gegen Osten drei nebeneinander liegende Pforten baute, deren mittelste die anderen an Größe und durch eherne Zierrathen und Schnitzwerk wie eine Königin ihre Trabanten überragte. Zu beiden Seiten des Mittelschiffes befanden sich ebenfalls Säulenhallen und über denselben die Eingänge für das Licht, mit feinen Holzgittern verschlossen [1]. Die Kirche selbst war aus kostbarem Material mit Prachtliebe und Freigebigkeit erbaut. Es scheint überflüssig, die Länge und Breite des Hauses, die Fülle seiner Schönheit, die majestätische Größe, den Anblick der kunstreichen Arbeiten darin, oder die Höhe des Raumes mit dem darüber lagernden kostbaren Gebälk, aus den Cedern des Libanon, in besondere Worte zu kleiden. Als er nun so den Tempel vollendet und am oberen Theile mit Sitzen für die Vorsteher und mit Bänken der Reihe nach für den niederen Clerus versehen, in der Mitte aber die heilige Opferstätte, den Altar, errichtet hatte, umgab er auch dieses wieder, damit es den Laien unzugänglich sei, mit einem Holzgitter, das oben mit kunstvollem Schnitzwerk geziert war, so daß es einen wunderbaren Anblick gewährte. Auch den Fußboden vergaß er nicht, denn dieser war mit Marmor in kunstreichen Formen belegt. Endlich wandte er seine Fürsorge auch

---

[1] ‚Τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον καὶ ταῖς παρ' ἑκάτερα τοῦ παντὸς νεὼ στοαῖς τὸν τῶν προπύλων ἀριθμὸν διατάξας, ἄνωθεν ἐπὶ ταύταις ἄλλῳ πλείονι φωτὶ διαφόρους τὰς ἐπὶ τὸν οἶκον εἰςβολὰς ἐπενόει, ταῖς ἀπὸ ξύλου λεπτουργίαις καὶ τὸν περὶ αὐτὰς κόσμον καταποικίλλων.‘

den Außenseiten des Tempels zu, indem er Triclinien [1] und große Häuser auf beiden Seiten kunstgerecht hinzufügte, die mit den Seiten der Basilika verbunden waren.‘

Wir erkennen aus dieser Beschreibung, daß die Basilika zu Tyrus ganz dem Charakter des Gotteshauses entsprach, das unter diesem Namen bekannt ist. Gegen Osten liegt die geräumige Vorhalle, vielleicht mit drei Eingängen, auf diese folgt das Atrium (αἴθριον), von Portiken umgeben und mit Brunnen im offenen Mittelraume zur Reinigung. Die Kirche selbst ist dreischiffig, durch die oberen Fenster, welche mit feinen Holzgittern verschlossen sind, dringt das Licht in den Mittelraum. Im Langschiff, an der oberen Seite, ist in einem von der Gemeinde durch Schranken abgesonderten Raume der Sitz des Bischofs und des Clerus; in der Mitte steht der Altar. So finden wir in der Kirche zu Tyrus, der ältesten vor Constantin, die uns in ausführlicher Beschreibung erhalten ist [2], eine den apostolischen Constitutionen entsprechende Anlage.

Eusebius hat auch von der Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem, welche auf Befehl Constantins unter der Leitung des Bischofs Makarios von Jerusalem und des Landpflegers Drakilianos von 326—336 erbaut wurde, ein Bild hinterlassen [3]. Die Beschreibung ist hier weniger klar, da sie in der Mitte des Bauwerkes ihren Anfang nimmt; denn der Hauptzweck desselben ist für den Kaiser die Verherrlichung des heiligen Grabes (τὸ ἱερὸν ἄντρον):

‚Dieses Grab nun verherrlichte die Freigebigkeit des Kaisers als den Mittelpunkt des ganzen Baues mit ausgesuchten Säulen und mit dem reichsten Schmucke, indem er es mit den verschiedensten Zierrathen versah. Sodann schritt er fort zu einem großen, oben offenen Raume, den er mit kostbaren Steinen belegen ließ und auf drei Seiten mit Säulenhallen umgab. Denn an der vierten Seite, welche dem heiligen Grabe gegenüber und nach Morgen zu lag, schloß sich die Basilika an, ein wunderbares Bauwerk von großer Höhe, Länge und Breite, dessen Inneres Platten von buntem Marmor bedeckten. Die äußeren Mauern waren von dichtgefügten, polirten Steinen gebildet und standen an Glanz und Schönheit den inneren Wänden kaum nach. Das Dach hatte man zum Schutz gegen die Unbilden des Wetters mit Blei gedeckt; die innere geschnitzte Decke aber, deren zusammengefügtes Getäfel sich über das ganze Gotteshaus verbreitete, war vergoldet und erfüllte es mit seinem Schimmer. Auf jeder Seite lagen zwei Säulenhallen, der Länge des Mittelschiffes entsprechend, in zwei Stockwerken übereinander, ebenfalls mit

[1] ‚Ἐξέδρας καὶ οἴκους τοὺς παρ' ἑκάτερα μεγίστους ἐπισκευάζων εὐτέχνως.‘ Vgl. Zestermann S. 140 die Zurückweisung von Bunsens Annahme eines Querschiffes ꝛc. in sehr gründlicher Widerlegung.

[2] Erbaut 313. [3] Vita Const. lib. III, c. 33. Vgl. Zestermann S. 142.

vergoldeten Decken. Das Langhaus stützten mächtige Säulen, im Innern der Hallen waren reich verzierte Pfeiler[1]. Drei Pforten, der aufgehenden Sonne zugewendet, nahmen die Menge der Besucher auf. Ihnen gegenüber lag das Hemisphärion (Apsis), der vornehmste Theil des Baues, welches bis zur Höhe des Daches hinaufging; er war von zwölf Säulen, der Zahl der Apostel entsprechend, umgeben, deren Capitäle mit großen silbernen Gefäßen verziert waren.‘

Von den zahlreichen, durch Constantin erbauten Kirchen hat Eusebius noch die achteckige von Antiochia und die Apostelkirche zu Constantinopel, doch weniger ausführlich, geschildert[2]. Daß die Form des Octogons — die man schließlich als zwei sich durchschneidende Rechtecke, deren äußere Ecken (durch die Wände der Kirche) miteinander verbunden sind, ansehen könnte — ebenso wie die Rotunde, dem Wesen der Basilika nicht entgegen ist, wurde schon betont; doch blieb es immerhin eine Abweichung von der gewöhnlichen Bauart, und Eusebius gebraucht hier nur die Worte νεώς oder οἶκος εὐκτήριος. In der Beschreibung der etwa 398 vollendeten Basilika des hl. Paulinus zu Nola finden sich die wesentlichen Theile: Vorhalle, Atrium, Langhaus mit Apsis wieder; auch hier ist von einem Querschiff noch nicht die Rede. In allen älteren Basiliken treffen wir reich verziertes und geschnitztes Getäfel als Decke, also eine Felderdecke (lacunaria, laquearia), meistens vergoldet, noch nicht den offenen Dachstuhl mit geschnitztem oder vergoldetem Balkenwerk. In der Basilika des Paulinus treten zuerst Bogen anstatt der Architrave als Verbindung der Säulen auf.

Es ergibt sich daraus, daß die Basiliken von der einfachen Grundform zur zusammengesetzten fortgeschritten sind, also den natürlichen Entwicklungsgang aller Dinge genommen haben. In der Basilika zu Tyrus tritt uns die einfachste Form entgegen, aus Vorhalle, Atrium und Langhaus bestehend, noch ohne Apsis; diese schloß sich bald als gesonderter Platz für den Clerus an, wie die Basilika des heiligen Grabes, vom Jahre 326, erkennen läßt[3].

---

[1] ‚Ὧν αἱ μὲν ἐπὶ προσώπου τοῦ οἴκου κίοσι παμμεγέθεσιν ἐπηρείδοντο· αἱ δὲ εἴσω τῶν ἔμπροσθεν ὑπὸ πεσσοῖς ἀνηγείροντο.‘ Das Hemisphärion lag den drei Thüren des Eingangs gegenüber, diese drei Pforten entsprachen, durch das Atrium getrennt, dem ἄντρον des heiligen Grabes (Vita Const. III, 36, 37). Zwischen dem Hemisphärion und dem heiligen Grabe befanden sich also das Langhaus der Basilika, der Eingang mit drei Pforten und das Atrium vor der Basilika, wonach die Irrthümer in den ‚Basiliken des christlichen Rom‘ von Bunsen S. 34 zu berichtigen sind, wo von drei Apsiden und dem hinter der Kirche liegenden heiligen Grabe die Rede ist. Vgl. Zestermann S. 145, Anm. 383.

[2] Vita Const. III, 50; Laud. C. cap. IX, 7; Vita C. IV, 58, 59. Die Beschreibung des Gregor von Nazianz wurde bereits herangezogen.

[3] Noch am Ende des vierten Jahrhunderts war die Apsis nicht wesentlich, wie aus dem 32. Briefe des Paulinus an Severus hervorgeht; denn er bemerkt, sie habe gleichfalls eine Apsis, was sich sonst wohl von selbst verstanden hätte. Ueberhaupt ist ihm

Nach der Apsis bildete sich das Querschiff aus, ein keineswegs integrirender Theil des Bauwerkes; denn wäre es schon zu den Zeiten Constantins als solcher bekannt gewesen, so hätte es der Kaiser gewiß in seiner Basilika des heiligen Grabes anbringen lassen, welche, nach seinem Briefe an Makarios, bestimmt war, alle vorhandenen an Pracht, Würde und Großartigkeit zu übertreffen[1]. Ein wichtiges Moment in der Entwicklung des Bauwerkes ist die Beseitigung des Atriums, welches allen älteren Kirchen wesentlich ist; doch findet es sich noch auf dem Grundriß der Basilica Vaticana vom Jahre 800 und an einigen andern Bauten als ehrwürdiger Ueberrest zur Erinnerung an die alte Kirchendisciplin. Mit der Einführung der Kindertaufe, als die Zahl der Büßer abnahm und die Heiden sich minderten, schwand auch dieses Bedürfniß, und die Kirche von S. Maria Maggiore (432) ist vermuthlich eine der ältesten, wo das Atrium nicht mehr vorkommt. Im Orient wird die Ausbildung des Gotteshauses denselben Gang verfolgt haben, auch hier entwickelte sich die Tribuna, und statt des im Abendlande durch das Querschiff gewonnenen Raumes entstanden im Morgenlande an den Enden der Seitenschiffe zwei weitere Apsiden. Das Atrium fiel auch hier später fort, und innerhalb der Kirche wurde durch eine Mauer der Vorraum, oder Narther, für die Büßenden hergestellt. Die Entwicklung der Basilika zeigt sich, außer der Veränderung im Grundriß, auch in der Bildung der Säulengänge und in der Form der die Pfeiler oder Säulen verbindenden Glieder des Porticus. Die Hallen wurden in der Kirche des heiligen Grabes von Säulen und Pfeilern getragen, die ältere Kirche des hl. Felix zu Nola aber hatte nur Pfeiler, die Paulinus durch Säulen ersetzte. Mit der Einführung der Apsis forderte die Harmonie der Construction anstatt der Architrave Bogenstellungen als Verbindung der Säulen, welche zuerst 398 an der neuen Basilika des hl. Felix nachweisbar sind. Auch der obere Theil des Langhauses unterlag der Veränderung: anstatt der durch Lichtöffnungen unterbrochenen Mauer bildeten sich, wie in S. Apollinare zu Ravenna, durch Erweiterung der Fenster völlige Arkaden, oder die größeren Oeffnungen wurden zum Schutz gegen das Wetter vermauert und dem Licht nur ein dürftiger Zugang übriggelassen. Die alten, getäfelten und vergoldeten flachen Decken, deren Pracht Eusebius, Gregorius von Nazianz, Paulinus und Prudentius gleichmäßig

---

das Wort unbekannt: ‚ego nescire me fateor, quia hoc verbi genus nec legisse reminiscor.‘ Falsch ist die Erklärung des Isidorus Hispal. (Orig. XV, 8): ‚absida graeco sermone, latine interpretatur lucida, eo quod lumine accepto per arcum resplendeat. Sed utrum absidem an absidam dicere debeamus, hoc verbi genus ambiguum quidam doctorum existimant.‘ Cfr. Stephanus, Thesaur. ling. gr.: ἁψίς Bogen, Wölbung. ἁψῖδα ist spätere Nebenform, wie ἐλπίδα von ἐλπίς. Die Schreibart absis ist deßhalb gar nicht zu rechtfertigen. Paulinus hat concha, sie heißt auch tribunal (Isid. Hispal. Orig. XV, 4).

[1] Zestermann S. 153.

hervorheben, weichen dem offenen Gebälk des Dachstuhls, wie aus mehreren der römischen Bauten hervorgeht. Die innere Ausschmückung bestand zur Zeit Constantins in der Belegung der Wände und des Fußbodens mit buntfarbigen, polirten Marmorplatten; die Täfelung ist aus kostbarem Cedernholz, die Schranken des Raumes für den Clerus sind mit einer reich geschnitzten Bekrönung versehen, die Capitäle, wie wir aus Hieronymus wissen, vergoldet, an der Decke ist ebenfalls reiches Schnitzwerk von Thieren und Pflanzen, wie Gregorius erzählt[1]; die letztere schimmert von Gold, so daß die ganze Kirche durch den Glanz erhellt wird. Feines Gitterwerk von Holz füllt die Lichtöffnungen des Mittelschiffes. Die Eingangspforte ist nicht minder geschnitzt und mit ehernen Zierrathen belegt (Hieronymus erwähnt sogar Elfenbein und Gemmen[2]), oder ganz aus Erz gefertigt (porta regia). Außerdem war der Eingang durch Vorhänge mit figürlichen Stickereien geschlossen. Die Brunnen im Atrium erhalten in den Basiliken zu Nola eherne, thurmartige Bedachungen. Der Altar ist zunächst einfach, von Holz oder Stein, geht dann in ein Prachtwerk über aus Erz, Silber oder Gold, mit Reliefs, Steinen, Gemmen und Ciselirung versehen und mit kostbaren Teppichen umgeben. Von den Weihgeschenken erwähnt der Liber pontificalis eine große Zahl aus Silber oder Gold, so aus den Zeiten Constantins[3]: die zwölf Apostel in

---

[1] Greg. Nyssen. Opp., ed. Paris. 1638, t. III, p. 579.

[2] Ep. VIII ad Demetriadem virg.: ‚Alii aedificent ecclesias, vestiant parietes marmorum crustis, columnarum moles advehant, earumque deaurent capita, pretiosum ornatum non sentientia: ebore argentoque valvas et gemmis aurata distinguant altaria, non reprehendo, non abnuo.‘ Cfr. ep. ad Nepot. opp. ed. Vallarsi, t. I, p. 262: ‚marmora nitent, auro splendent laquearia, gemmis altare distinguitur.‘

[3] Der Liber pontificalis (ed. Blanchini, Romae 1731, t. I) nennt im Leben des hl. Sylvester (p. 30 sq.) unter den Weihgeschenken des Kaisers an die Basilica Constantin.: ‚Fastigium argenteum battutile, quod habet in fronte Salvatorem sedentem in sella in pedibus 5 pens. libras 120. Duodecim Apostolos in quinis pedibus, qui pensaverunt singuli libras 900 cum coronis argenti purissimi. Item a tergo respiciens in absida Salvatorem sedentem in throno in pedibus quinis ex argento purissimo, qui pens. libras 140. Angelos 4 ex argento, qui sunt in pedibus quinis, costas cum crucibus tenentes, qui pensaverunt singuli libras 105 cum gemmis alavandinis in oculos. Farum ex auro purissimo quod pendet sub fastigio cum Delphinis 50. Coronas quatuor cum Delphinis viginti ex auro purissimo. Cameram Basilicae ex auro trimme (τρίμμα) in longum et in latum in pedibus 500. Altaria 7 ex argento battutili pens. sing. libras 200. Patenas aureas 7 quae pens. sing. libras 30. Patenas argenteas 13. Scyphos aureos 7. Scyphum singularem ex metallo, corallo ornatum undique de gemmis prasinis (Smaragd) et hyazinthinis auro interclusum. Calices minores ex auro purissimo 40. Farum cantharum ex auro purissimo ante altare, in quo ardet oleum Nardinum pisticum. Fontem sanctum, ubi baptizatus est Augustus Constantinus ab eodem episcopo Sylvestro. In labium fontis baptisterii agnum ex auro purissimo fundentem aquam. Ad dexteram Agni Salvatorem ex argento purissimo in pedibus 5, pens. libras 170. In laeva Agni

Silber, ebenso den thronenden Erlöser von reinem Silber; Engel von Silber, mit Augen von Edelsteinen; einen silbernen Aufsatz für das Ciborium; goldene, hängende Leuchter mit Delphinen; silberne Altäre; schwere silberne Gefäße für den Wein; Kelche und Patenen. Die Decke dieser Basilika Constantins ist mit feingeschlagenem Golde überzogen (ex auro trimme in longum et in latum in pedibus 500). Vor dem Altar finden wir einen Leuchter aus reinem Golde, in dem kostbares Nardenöl brennt, und silberne Kronleuchter; im Baptisterium ein goldenes Lamm, welches Wasser ergießt; einen heiligen Johannes von Silber; ein goldenes Rauchfaß, mit Smaragden und Hyacinthen besetzt; silberne Hirsche, Wasser spendend. Die Zahl der silbernen und goldenen, liturgischen Gefäße, der Kron- und Altarleuchter von edlen Metallen und von Bronze ist unendlich, aber die Darstellungen wiederholen sich und beschränken sich auf gewisse, beliebte Motive, so die der Apostel, des Lammes, der Hirsche. Die kostbaren Teppiche enthalten Bilder aus dem alten und neuen Testament in kunstvoller Handarbeit.

Die Anschauung, daß die christliche Basilika aus der profanen Markthalle entstanden sei, oder aus dem griechischen Tempel, leidet an innerer Unwahrheit und ist, wie Zestermann in trefflicher Ausführung nachwies, nur möglich gewesen, weil man nicht den vollständig entwickelten Organismus der Basilika zu Constantins Zeit erfaßt und verglichen hat. Das Christenthum, welches berufen war, der Welt eine neue Gestaltung zu geben, und mit ganz bestimmten Ansprüchen und Nothwendigkeiten in's Leben trat, das einen neuen, abgeschlossenen Ideenkreis in die untergehende, ausgelebte, heidnische Welt mitbrachte, war nicht in der Lage, nach den Vorbildern des Hypäthraltempels zu schauen, wie Kugler meinte, oder, nach der Ansicht Weingärtners[1], im Gebrauche des Weihwassers, des Lichtes, der ewigen Lampe, der Bilder und Statuen, der Prozessionen, der Weihgeschenke, ja selbst in seinen Schutz- und Ortsheiligen an heidnische Gebräuche sich anzulehnen. Allein nach der Verschiedenheit der Besucher des christlichen Gotteshauses mußte sich die Eintheilung des Raumes mit Nothwendigkeit ergeben[2]; dazu treten die Bedürfnisse des Cultus. Das Heiligthum, das Haus des Opfers und der Mysterien, war der Versammlungsort der Gemeinde der Heiligen: die Eintretenden sollten die Erde vergessen, das Unreine, den Staub der Welt ablegen, ehe sie den Geheimnissen des Glaubens sich näherten[3]. Das eigentliche Schiff der Kirche war nur den Eingeweihten, Clerikern und Laien zugänglich; die Katechumenen, Büßenden und Ausgeschlossenen bedurften deßhalb eines Ortes, an dem sie sich aufhielten, ohne von den Heiden und Profanen belästigt zu werden: darin

Beatum Ioannem Bapt. ex argento in pedib. 5 tenentem titulum scriptum. Cervos ex argento 7 fundentes aquam, qui pensant sing. libr. 80. Thimiamaterium (thuribulum) aureum cum gemmis' etc.

[1] S. 58 ff. [2] Zestermann S. 162.

[3] Euseb. hist. eccl. X, 16. Paulin. Nol. ep. 32, 15.

liegt die Nothwendigkeit des Atriums; auch die Eingeweihten fanden hier einen Ort, sich zu sammeln und durch eine Waschung am Brunnen zu reinigen [1], dabei an die innere Vorbereitung zu denken. Dieser offene Raum, einladend durch den Anblick des Himmels und das sprudelnde Wasser, getrennt durch eine Mauer vom Lärm der Straße, beruhigte das Gemüth, disponirte es für das Höhere und gewährte an den Seiten Schutz gegen die Gluth der Sonne wie gegen die Unbilden des Wetters, Vorzüge, die Eusebius und Paulinus von Nola gleicherweise hervorheben [2]. Die Vorhalle des Atriums sollte zur Einkehr auffordern und die Würde der durch Constantin zum Siege geführten Religion unterstützen [3].

Das eigentliche Schiff der Kirche, für die Eingeweihten, Cleriker und Laien bestimmt, zerfiel nach der alten, strengen Kirchenordnung in einen abgeschlossenen Mittelraum und Seitenräume für die Laien, nach Geschlecht und Alter gesondert, von den Diakonen beaufsichtigt. Der Sitz des Bischofs war an oberster Stelle, zu den Seiten folgten die Bänke für den Clerus, in der Mitte stand der Altar. Lectoren und Sänger saßen ebenfalls in der Mitte, und hier befanden sich auch die Ambonen für die Lesung der Epistel und des Evangeliums. Die Apsis nahm später den Sitz des Bischofs und der Cleriker auf, und der Altar rückte nach dem Ende des Mittelraumes hinauf, oder wurde ebenfalls in die Apsis hineingenommen. Das nördliche Seitenschiff gehörte den Frauen, das südliche den Männern; Wittwen und Jungfrauen saßen getrennt. Mit dem Anwachsen der Kirchengemeinde, den zunehmenden Festen und der größeren Pracht des Gottesdienstes erhob sich das Bedürfniß nach Erweiterung für den Altar: zwischen Apsis und Langschiff wurde das Querschiff angelegt und der Altar in seine Mitte vor die Apsis versetzt; der dadurch entstehende, das Mittelschiff nach dem vorgelegten Querschiff abschließende Bogen hieß der Triumphbogen (arcus triumphalis) [4]. Aus demselben Grunde wurden in den morgenländischen Kirchen neben der Apsis des Mittelschiffes solche für die Seitenschiffe angelegt. Die Stellung der Fenster an der oberen Hälfte des Mittelschiffes, zwischen dem Dach desselben und den Pultdächern der Nebenschiffe, entspricht dem Wesen des christlichen Gottesdienstes, sich dem Anblick der Profanen gänzlich zu entziehen; nicht immer fand sich eine schützende Mauer um das Gotteshaus, auch hätten die Anbaue, von denen schon in der Beschreibung der Kirche zu Tyrus die Rede ist, das Eintreten des Lichtes durch Oeffnungen der Nebenschiffe verhindert. Uebrigens zeigen die

---

[1] Euseb. l. c. [2] Paulin. Nol. ep. 25, 7—9; 31—35.

[3] Euseb. l. c.: ‚Hoc enim modo compunctos attrahi et ad ingrediendum allici posse aspectu ipse speravit.‘

[4] Ciampini, Vet. mon. t. I, p. 199. Die Basiliken zu Nola haben noch kein Querschiff, es findet sich aber in S. Maria Maggiore (von 432) und hat sich also wohl im zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts ausgebildet. Die symbolische Auffassung der Kreuzesform ist erst bei neueren Schriftstellern zu finden.

ägyptischen Oeci des Vitruv dieselbe Construction der zwischen den oberen Säulen angebrachten Lichtöffnungen; das Vorkommen derselben mußte also der römischen Baukunst geläufig sein.

Das Verschwinden des Atriums fällt mit dem Anwachsen der Kirche zusammen: die Katechumenen, die Massen der Abgefallenen verloren sich, der Spott und die Anfälle der Profanen waren nicht mehr zu scheuen, die veränderte Kleidung der eingewanderten, nördlichen Völker machte die Reinigung der Füße vom Staube beschwerlich oder unnöthig, und der Anblick der Mysterien stand ohne Ausnahme allen frei. Die Vorhalle wuchs jetzt mit dem Langhause der Basilika zusammen und bildete ein stattliches Portal: aus diesen Veränderungen, die sich mit dem wechselnden Bedürfniß der Kirche im Laufe der Jahrhunderte ergeben, können wir mit Sicherheit auch auf die Entstehung der christlichen Basilika aus dem Wesen der Religion heraus einen Schluß machen. Ausnahmen in der Entwicklung des Baues kommen vor, so besonders in Rom; aber sie fallen theils den Umständen des Platzes zur Last, wo die Kirche entstanden ist, theils den persönlichen Ansichten des Erbauers und bestätigen deßhalb die Regel[1].

Daß heidnische Cultstätten in christliche Gotteshäuser sich veränderten, ist durch zahlreiche Beweise gesichert. Die Ansicht des hl. Augustinus über diesen Punkt wurde schon berührt: ‚Wenn die Tempel in Gotteshäuser verwandelt werden, so geschieht mit ihnen dasselbe, als wenn Gottlose zu Dienern des wahren Glaubens sich umgestalten.‘ Bei Sozomenus lesen wir, daß der Bischof von Alexandrien den dortigen Bacchustempel in eine Kirche verwandelte, denn er hatte ihn auf seine Bitte vom Kaiser zum Geschenk erhalten; ebenso wurde das Serapeion, eine der schönsten und glänzendsten Stätten des Götzendienstes, nach hartem Widerstande der Heiden eingenommen, geplündert und bald darauf in eine Kirche verwandelt, die nach dem Kaiser Arkadius benannt ist[2]. Bei Evagrius findet sich ein Bericht über die Beisetzung des Martyrers Ignatius: ‚Da der gütige Gott dem Theodosius eingab, dem Martyrer größere Ehre zu erweisen und das früher den Dämonen gewidmete Heiligthum, von den Einwohnern Tychaion genannt, dem Streiter zu weihen, so wurde das ehemalige Tychaion dem Ignatius Ruhestätte und Kirche, indem man seine ehrwürdigen Ueberreste in Prozession in die Stadt führte und im Tempel niederlegte.‘[3] In dem Briefe Gregors des Großen lesen wir: ‚Meldet dem Augustinus, zu welcher Ueberzeugung ich nach langer Betrachtung über die Engländer gekommen bin: man soll die Götzentempel dieses Volkes keineswegs zerstören, sondern das Gebäude mit Weihwasser besprengen, Altäre bauen und Reliquien hineinlegen; denn sind jene Tempel gut gebaut, so muß man sie vom Götzendienst zur wahren Gottesverehrung umgestalten, damit das Volk, wenn es seine Heiligthümer nicht zerstört sieht, von Herzen seinen

[1] Zestermann S. 163. [2] Sozom. VIII, 18. Socrat. V, 17.
[3] Evagr. I, 16. Aehnlich Niceph. Call. XIV, 44.

Irrthum ablege.'[1] In der That konnten das Eigenthumsrecht des Schöpfers an den Dingen der Erde und die falschen, nur durch den menschlichen Irrthum den Idolen verliehenen Ansprüche nicht besser erläutert werden, als durch diese Verordnung. Im Jahre 608 wurde das Pantheon unter dem Namen S. Maria ad Martyres in eine Kirche verwandelt[2]. S. Maria Egiziaca in Rom wurde in den Tempel der Fortuna Virilis hineingebaut; S. Stefano delle Carrozze ist ein im Mittelalter veränderter Tempel der Vesta oder Cybele; auch der Tempel des Herkules (oder der Vesta) in Tivoli bei Rom diente christlichen Zwecken, wie die Malereien beweisen, und der naheliegende Tempel der Sibylle ist jetzt in S. Giorgio verwandelt. S. Maria in Cosmedin zu Rom steht auf den Fundamenten eines Tempels, dessen Säulen zum Theil mitvermauert sind, und in Syrakus ist die Hauptkirche der Stadt, S. Maria delle Colonne, in die Reste des Minervatempels hineingebaut. Wir erkennen daraus, daß sich die Bedürfnisse des christlichen Cultes den Verhältnissen anzupassen vermochten.

Die Periode zwischen Constantin und Justinian ist für die byzantinische Kunst eine Zeit der Gestaltung aus griechisch-römischen und orientalischen Elementen. Der neue Stil entwickelte sich verhältnißmäßig schnell: am Anfang des vierten Jahrhunderts sehen wir in Dalmatien im Palast des Diocletian schon fast asiatische Formen der Baukunst, und nach dem Tode des Kaisers Theodosius wurden diese Einflüsse um so stärker, als die Provinzen Asiens durch ihren Reichthum und ihre glänzende Entfaltung dominirend hervortraten. Aus den Schilderungen des Gregor von Nyssa und des Eusebius ist der kühne und prachtvolle Stil der kirchlichen Architektur jener Zeit ersichtlich, von den Rundbauten jedoch im ehemaligen byzantinischen Reich nur die mächtige Rotunde des hl. Georgios in Thessalonich von 24 Meter Durchmesser erhalten, jetzt freilich nur noch als Moschee[3]. Man begnügte sich hier

---

[1] Beda Ven., Hist. Anglor. lib. I, c. 30: ,Quod fana idolorum destrui in eadem gente (Anglorum) minime deberent, sed ipsa quae in ipsis sunt idola, destruantur, aqua benedicta fiat, in eisdem fanis adspergatur, altaria construantur, reliquiae ponantur. Quia si fana eadem bene constructa sunt, necesse est, ut a cultu daemonum in obsequium veri Dei debeant commutari, ut dum gens ipsa eadem fana sua non videt destrui, de corde errorem deponat et Deum verum cognoscens, ac adorans, ad loca, quae consuevit, familiarius concurrat.'

[2] Der Kaiser Phokas hatte das noch mit allen Götzenbildern versehene Gebäude an Bonifaz IV. geschenkt. Cfr. Lib. pontif. in vita. Beda Venerab. lib. II, c. 4: ,qui impetravit a Phocate principe donari ecclesiae Christi templum Romae, quod Pantheon vocabatur, ab antiquis quasi simulacrum esset omnium Deorum. In quo ipse eliminata omni spurcitia fecit ecclesiam sanctae Dei genitricis atque omnium martyrum Christi.'

[3] Bayet, L'art byzantin p. 25. Choisy, L'art de bâtir chez les Byzantins, 1882, p. 151. Texier, Arch. byz. p. 153 suiv. pl. XXVIII—XXXIV. Die Kirche besitzt acht gewölbte Kapellen.

noch mit einer Kuppelwölbung auf einer circularen Mauer, wie sie die römischen Architekten zu bauen pflegten; aber die Baumeister des östlichen Reiches versuchten bereits, sie mit dem Polygon zu combiniren. Die Entdeckungen des französischen Forschers M. de Vogüé in Syrien haben darüber vielfaches Licht verbreitet, da er griechische Architekturen fand, ‚welche den Reisenden in eine untergegangene Civilisation führen, und, ähnlich wie Pompeji, in hundert Städten, auf einem Raum von 30—40 Meilen zerstreut, ein großartiges Bild eines einheitlichen Stils, einer ganzen Culturepoche und zwar der der ersten christlichen Jahrhunderte erkennen lassen‘ [1]. Der griechische Genius hatte die Formen und Combinationen des classischen Stiles erschöpft und suchte nach Elementen, die er variiren und fortbilden konnte. ‚Von diesem Gesichtspunkt aus,‘ bemerkt Perrot, ‚sind die Architekten der Agia Sophia, Isidor von Milet und Anthemius von Tralles, als Schüler und Fortsetzer dieser vergessenen Meister aufzufassen, deren Kunst schon in Babylon und Ninive unzählige Kuppeln emporsteigen ließ.‘ [2]

In Constantinopel selbst erhoben sich, wie ein Chronist berichtet, von Constantin bis Justinian 38 neue Kirchen und Klöster: dort, wie in Asien, wetteiferten die Baumeister in kühnen und geistreichen Erfindungen und Combinationen, während im Occident die Situation des Reiches der Kunst weniger förderlich war. Dieselben Tendenzen gaben den decorativen Künsten ihren Impuls: die Malerei bewegte sich in ihren Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament mehr und mehr auf dem Boden historischer Auffassung, und in den größeren Cyklen auf den Wänden der Kirchen bildete sich eine chronologische Ordnung und ein völliges System der Decoration aus, das bis heute in der byzantinischen Kunst erhalten ist. Wir haben schon jenes Briefes von Nilus gedacht, welcher auf beiden Seiten der Kirche Scenen des alten und neuen Bundes von einem geschickten Künstler gemalt wünschte, damit auch die Ungelehrten in ihnen Vorbilder des Lebens finden könnten. Aus den Kirchenvätern ist ersichtlich, daß die Scenen des Martyriums nun mit aller Treue der wirklichen Erscheinung vorgeführt wurden [3].

Das Mosaik ist unter den römischen Kaisern während der drei ersten Jahrhunderte in hohen Ehren gewesen, wie die in den Ruinen antiker Gebäude vorgefundenen Monumente beweisen; in den Zeiten der Verfolgung ward diese Kunst auch in den Katakomben zur Verzierung der Gräber angewendet: die ältesten Mosaiken gehören der 1838 entdeckten Katakombe der hl. Helena

---

[1] Architecture civile et religieuse de la Syrie centrale du IVe au VIIe siècle, p. 6—7. Bayet l. c. p. 26.

[2] Histoire de l'art dans l'antiquité II, p. 177.

[3] Die Reden des Basilius über den hl. Barlaam, des Gregor von Nyssa über den Martyrer Theodorus sind bereits erwähnt. Die Malereien aus dem Leben der hl. Euphemia, deren Asterius in seiner Rede gedenkt (ed. Migne, p. 334), zeigen schon einen die Grenzen der Kunst überschreitenden Naturalismus.

an (die sie gegründet haben soll) sie sind durch ihren schönen Stil, Verschiedenheit und Eleganz der Motive hervorragend. Im Mittelpunkt des einen sehen wir eine Taube mit einem Zweige im Schnabel, welche den besten antiken Werken an die Seite zu stellen ist[1]. In S. Callisto befindet sich ein Arcosolium, welches ein Mosaik enthält, und P. Marchi entdeckte im Cömeterium von S. Hermes in der Krypta der hl. Protus und Hyacinthus ebenfalls ein Mosaik: man unterscheidet darin die Auferweckung des Lazarus, Daniel in der Löwengrube und den Gichtbrüchigen, sein Bett tragend, in der bekannten, altchristlichen Auffassung. Constantin hatte mehrere Kirchen in Rom in musivischer Arbeit verzieren lassen und besonders die alte Basilika von S. Pietro al Vaticano; aber die einzigen Compositionen, die noch übrig sind, zieren die Wölbungen der kleinen, für die Tochter des Kaisers, Constantia, als Taufkapelle erbauten Kirche bei S. Agnese, wo diese ein klösterliches Leben geführt hatte. Der Bau ist dadurch merkwürdig, daß er den erhöhten, selbstständig beleuchteten Mittelraum auf den zur Verticale anstrebenden Centralbau anwendet und eine runde Basilika darbietet, während ein niedriger, ringförmiger Umgang mit Tonnengewölbe den Mittelbau umschließt, der auf zwölf antiken Doppelsäulen von Granit ruht. Der Umgang zeigt die i. J. 1836 restaurirten Genien in der Weinlese, der Form und Auffassung nach im heiteren, jugendlichen Geist der frühen Malerei gehalten. Diese Motive hatten Ciampini verführt, einen Tempel des Bacchus anzunehmen[2], aber das Werk ist ein durchaus christlich-symbolisches, und der Liber pontificalis erklärt sich deutlich über den Ursprung der Kirche[3].

S. Giovanni in Fonte, das älteste Baptisterium Roms, ganz im Gepräge der Zeit Constantins und, soweit der ursprüngliche Bau reicht, in originalchristlicher Composition aus antiken Resten aufgeführt, bewahrt in dem anliegenden Oratorium, S. Giovanni Evangelista, an der Wölbung der Decke noch schöne, alte, musivische Decoration: Goldranken auf dunkelblauem Grunde, Vasen, Früchte und Vögel von sicherer, technischer Ausführung und ganz im antiken Stil gehalten: ungemein kräftig und plastisch wächst das Ornament, in reichem Blattwerk sich entfaltend, empor. Die Mosaiken von S. Costanza tragen zwar auch den Stil des Alterthums an sich[4], haben einen decorativen,

---

[1] Colorirte Abbildung bei Perret, Catacombes de Rome, Paris 1851, t. II, pl. LXIV und LXV. Garrucci tav. CCIV gibt das verlorene Mosaik der Kuppel.

[2] De sacris aedificiis a Const. M. extructis, Romae 1693, p. 132.

[3] In vita S. Silvestri: ‚Eodem tempore fecit Basilicam sanctae martyris Agnetis ex rogatu Constantiae filiae suae et baptisterium in eodem loco, ubi et baptizata est soror eius Constantia cum filia Augusti a Silvestro Episcopo‘ (ed. Blanchini t. I, p. 37). Von der Vorhalle sind nur noch Spuren vorhanden. Der Altar stand im Mittelraum, hinter ihm der große Porphyrsarg der Constantia, der jetzt im Vatican ist.

[4] Aus dem Anfang des siebenten Jahrhunderts stammen und in sehr rohen Formen sind die beiden Christusbilder gehalten, die über den Thürbögen sich befinden.

harmonischen und christlichen Charakter, sind aber geringer, als die von S. Giovanni und die antiken des zweiten und dritten Jahrhunderts; denn sie deuten in den ungefügen Körperbildungen und der Trockenheit des Ornaments auf eine Epoche, wo der Verfall der römischen Kunst sich bemerklich macht. Die Reste von Mosaiken im Baptisterium des Domes von Neapel weisen auf dieselbe Zeit hin, und die Kirche S. Georgios zu Salonich[1] enthält in der Kuppel noch Kolossalgestalten von Heiligen, von bunter, goldglänzender Architektur umgeben, in sorgfältiger Ausführung und immer noch von bedeutender Wirkung, in den Ornamenten antike Reminiscenzen bewahrend. Ein prachtvolles Monument der frühesten christlichen Zeit und von classischer Formgebung wurde neuerdings bei Tyrus aufgefunden und befindet sich jetzt in Frankreich: die vier Ecken eines quadratischen Feldes zeigen Vasen in der Richtung der Diagonale, aus denen Ranken hervorgehen, welche runde Felder mit Darstellungen von zahmen und wilden Thieren, sowie Scenen der Jagd und des Landlebens einschließen, während das Kreuz in der Mitte den christlichen Ursprung bekundet. Die Gruppen sind lebendig und naiv, die Thiere ausgezeichnet in Bewegung und Verkürzung, das Ganze ist den besten Werken der Antike im zweiten und dritten Jahrhundert an die Seite zu stellen[2].

Im Laufe des vierten und fünften Jahrhunderts bilden sich die Gestalten der Heiligen und Martyrer immer mehr aus, der historische Typus Christi und Mariä befestigt sich, und auf ihre in der Verklärung ruhig und feierlich thronenden Gestalten beziehen sich die Verehrung der umgebenden Heiligen und die begleitenden Symbole. Scenen mit reichem, landschaftlichem und architektonischem Hintergrunde bilden sich aus, und es entstehen nun jene Cyklen, in denen sich nach immer fester werdenden Regeln ganze Reihen historischer Compositionen an Wänden und Decken der Kirchen ausbreiten. Es ist bekannt, daß Constantin ein besonderer Freund der musivischen Kunst war und die Vertreter dieses Faches durch Privilegien ermuthigte; im Jahre 375 erließen

---

Einmal reicht Christus, auf der Erdkugel sitzend, einem der Apostel, wohl Petrus, der links vor zwei anderen Figuren steht, das Evangelium (Rolle); das andere Mal gibt er stehend demselben zu seiner Linken die Schriftrolle, während er mit der Rechten auf zwei andere Apostel deutet. Einige Bäume und vier Lämmer zur Seite. Auf der Rolle die Inschrift: Dominus pacem dat. Merkwürdigerweise haben Crowe und Cavalcaselle diese Mosaiken in die Zeit Constantins versetzt. Vgl. Schnaase Bd. III. S. 567, Anm. 1.

[1] Duchesne et Bayet, Mission en Macédoine et au mont Athos, p. 319. Die Köpfe sind starr, die Bewegungen einförmig, die Hände schematisch erhoben. Von der Architektur sagt Texier, Arch. byzant. p. 149: ‚Ce sont de riches palais construits dans le style fantastique, familier aux peintres de Pompeji.‘

[2] Texier pl. XXX—XXXIV. Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient, 1879, p. 79—80. Das Mosaik ist von Didron in den Annal. archéol. publicirt, von Bayet in L'art byzantin, fig. 5, in guter Abbildung wiederholt.

die Kaiser Valentinian, Valens und Gratianus ein Edict, welches sie von den Abgaben der Bürger frei machte[1]. Auch die Päpste liebten es seit Sylvester, der dem Kaiser in seinen Bemühungen kräftig zur Seite stand, diese Kunst in den römischen Basiliken heimisch zu machen; ihrem Beispiele folgten die Bischöfe. Das schönste von allen Mosaiken, die Rom hervorgebracht, ist das von S. Pudenziana, welches nicht mehr ganz dem vierten Jahrhundert angehört. Die Kirche ist der Tradition nach die erste, eigentliche Pfarrkirche Roms, denn die Acten der hll. Pudenziana und Praxedis erzählen, daß ein Senator Namens Pudens den Apostel Petrus in seinem römischen Hause beherbergt habe, welches er zwischen dem Viminal und Esquilin besaß, nahe dem Orte, wo sich heute die Basilika S. Maria Maggiore erhebt. Der Senator hatte zwei Töchter, Praxedis und Pudenziana, nebst zwei Söhnen, Novatus und Timotheus, welche sich alle dem Christenthum zuwandten. Pudenziana starb zuerst im Rufe heiligen Wandels, und das Haus des Pudens wurde von Pius I. (142—157) unter dem Namen der hl. Pudenziana zur Kirche geweiht. Die genannten Acten bestehen übrigens aus zwei Briefen und einem Appendix[2], der erste Brief ist an Timotheus gerichtet und stammt von einem Schüler des hl. Paulus, dem Presbyter Pastor. Es heißt darin, daß ein gewisser Pudens[3], ebenfalls Schüler des hl. Paulus, vor seinem Tode sein Haus im vicus Patricius in eine römische Pfarrkirche verwandelt habe, und daß, als Pudens gestorben war, seine beiden Töchter, Pudenziana und Praxedis, ihre Güter den Armen gegeben und in der Kirche ihres väterlichen Hauses sich Gott geweiht hätten, daß der Papst Pius[4] dort ein Baptisterium eingerichtet

---

[1] Cod. Theodos. lib. XIII, tit. IV, leg. 4: ‚Picturae professores, si modo ingenui sunt, placuit neque sui capitis censione, neque uxorum aut etiam liberorum nomine, tributis esse munificos' etc. Schon Constantin hatte i. J. 337 für die Künstler Ausnahmegesetze erlassen, nämlich für Architekten, Maler, Bildhauer und Mosaicisten (musivarii); cfr. Cod. Theodos. lib. XIII. tit. IV, leg. 1 et 2. Es heißt in leg. 2: ‚Siquidem ediscendis artibus otium sit accommodandum, quo magis cupiant et ipsi peritiores fieri et suos filios erudire.' Constantin rief in Byzanz Bauschulen in's Leben, in denen junge Leute wissenschaftliche Bildung erhielten und dann von Abgaben befreit wurden.

[2] Acta Sanctor. maii t. IV, p. 299. [3] 2 Tim. 4, 21.

[4] Lib. pontif. in vita S. Pii: ‚Hic ex rogatu beatae Praxedis dedicavit ecclesiam thermas Novati in vico Patritii in honorem sororis suae sanctae Potentianae, ubi et multa dona obtulit, ubi saepius sacrificium Domino offerens ministrabat imo et fontem baptismi construi fecit, manu sua benedixit et consecravit et multos venientes ad fidem baptizavit.' Die erstere, welche auch ecclesia Pudentiana hieß, erwähnt ein Epitaph v. J. 384; unter Siricius wurde sie erneuert (de Rossi, Bull. 1867, p. 49—60). Der titulus S. Praxedis wird durch Inschrift d. J. 491 bestätigt (de Rossi, Bull. 1882, p. 65). Später erhielt die berühmte ecclesia Pudentiana den titulus Pudentianae, oder S. Pudentianae, auch Potentianae. Diese letztere Form erscheint zum ersten Mal auf dem römischen Concil 745 unter Zacharias. Cfr. Duchesne, Liber pontif. II. fascic. Paris. 1885, p. 133.

Mosaik aus S. Pudenziana. (Zu S. 122.)

und oft functionirt habe. Novatus, der Bruder des Timotheus, der bald nachher starb, hinterließ testamentarisch sein Vermögen dem Pastor und der Praxedis. Timotheus wird gefragt, ob er zustimme; seine Antwort, im bejahenden Sinne, enthält der zweite Brief. Im Appendix erzählt Pastor, daß die Thermen des Novatus im genannten Stadttheil in eine zweite Pfarrkirche verwandelt werden, und zwar unter dem Namen der Praxedis (S. Prassede). Diese Erzählung enthält die Legende von der Entstehung der beiden Kirchen. Das herrliche Mosaik in der Tribuna, deren eigenthümliche Anlage im Kreisabschnitt wohl noch dem antiken Wohnhause angehört, ist zwar restaurirt, denn wir wissen aus dem Liber pontificalis, daß unter Hadrian I. (772—795) die Kirche verfallen war und hergestellt wurde, aber alle Bedingungen des malerischen Stils sind in diesem unvergleichlichen Werke der musivischen Kunst erfüllt: klare Disposition, dramatisches Leben, Würde und Majestät der Gesammthaltung der Composition, antike Noblesse und Fluß der Gewandung, edle Motive der Bewegung und, bei aller Abstraction der Formgebung, eine genügende Betonung des Charakteristischen, um das Bild anziehend, überzeugend und wahr erscheinen zu lassen; dabei ist der Ausdruck des Ganzen ein wesentlich christlicher und erhabener, von Seelenreinheit, überirdischer Ruhe und Milde verklärter, wie er der Antike naturgemäß fremd war[1]. Dem ganzen Eindruck des Bildes nach möchte man es in die Zeit Justinians oder noch später versetzen, denn der thronende Christus findet in der wahrhaft königlichen Würde und Freiheit seiner Erscheinung etwas Analoges nur in dem Bilde über dem Eingang zum Narthex der Agia Sophia zu Constantinopel. Nicht mit Unrecht betont deßhalb Weiß in seiner Costümkunde[2], indem er den Thronsitz bespricht: ‚Obgleich sich in der diesem Stuhl eigenen Durchbildung der Form eine gewisse Reminiscenz an die römische Form nicht verkennen läßt, entspricht dessen durchgängige ornamentale Beschaffenheit schon völlig jenem rein äußerlichen, asiatisirenden Prachtaufwand, welcher sich bei dem Wiederaufbau der Agia Sophia entfaltete.‘ Restaurationen haben zwar stattgefunden, aber nicht derartig, daß der einheitliche Charakter der schönen, auf Byzanz weisenden Composition wesentlich alterirt würde:

Der Erlöser, eine Gestalt voll Würde und Ebenmaß, thront auf einem mit Juwelen besetzten und mit Purpurkissen bedeckten Sessel, wie ihn die

---

[1] Farbige Abbildung bei Labarte. Les arts industriels, 2e éd. t. II, pl. 57. Die Annahme von Labarte (p. 340), daß der obere Theil des Mosaiks, Christus und die vier Evangelisten enthaltend, erst mit der Reparatur durch Papst Hadrian I. am Ende des achten Jahrhunderts entstanden sei, dürfte nicht zutreffen, denn stilistisch ist alles aus Einer Zeit und aus Einem Guß. Cfr. Garrucci tav. CCVIII.

[2] Mittelalter S. 153; vgl. S. 152 Anm. Ueber die römischen Mosaiken vgl. de Rossi, Musaici cristiani di Roma. Garrucci, Storia dell' arte. Müntz, Notes sur les mosaïques chrétiennes d'Italie (Rev. archéol. 1878, 1879, 1882). Vitet, Les mosaïques chrétiennes de Rome.

byzantinische Kunst anwendet, in der Linken das Buch mit der Inschrift ‚Dominus Conservator ecclesiae Pudentianae‘ haltend, die Rechte lehrend, in freier Haltung ausgestreckt, von flüssigen, weiten Gewandmassen umgeben. Etwas tiefer sitzen an jeder Seite fünf Apostel in abwechselnden Stellungen und durch das Eindringliche des Vortrages Christi in natürliche, lebhafte Bewegung versetzt, meist nur in halber Figur sichtbar; hinter ihnen zwei stehende weibliche Figuren — auch nur in halber Gestalt, dem göttlichen Lehrer Kränze darreichend — in denen wir dieselben Personificationen der Kirche der Heiden- und Judenchristen, wie im Mosaik von S. Sabina, zu erkennen vermögen. Der Abschluß der Scene wird durch eine Mauer mit vergitterten Fensteröffnungen im Rundbogen bewirkt, hinter der wiederum ein Berg mit dem edelsteinbesetzten Kreuze auf seiner Spitze und eine Stadt (Jerusalem) aufsteigen; zu beiden Seiten des Kreuzes die Embleme der Evangelisten. Beide Seiten der Composition sind, den Anforderungen des malerischen Stils entsprechend, in Stellungen und Gesten verschieden gehalten, Licht- und Schattenmassen erscheinen breit, die Farbe ist kräftig und harmonisch, das Ganze von eminent malerischer, fast die Grenzen musivischer Kunst überschreitender Wirkung, und keines der in Rom, Ravenna und Byzanz erhaltenen Monumente dürfte ihm darin gleichkommen, da überall mehr oder weniger die architektonische, allmählich in ein Schema des Gruppenbaues übergehende Vorstellung auftritt, vor der die eigentlich malerische Behandlung in psychologischer Wahrheit des natürlichen Ausdrucks, in Licht- und Schattengebung, in der Freiheit der Linienführung und der Schönheit des Colorits zurücktreten muß.

Eine sehr ähnliche Scene findet sich übrigens in den Mosaiken von S. Aquilino bei S. Lorenzo in Mailand. Wir sehen hier den Erlöser in der altchristlichen Auffassung als Jüngling unter den Aposteln, die in zwei Reihen sehr lebensvoll und natürlich gruppirt sind. Auch hier wird jenes natürliche Verhältniß des göttlichen Lehrers zu seinen Jüngern ausschließlich betont, welches den späteren, ceremoniellen Compositionen fremd ist und uns an die Malereien der Katakomben erinnert[1]. Sehr durch Restaurationen verdorben scheint die Verkündigung der Geburt des Erlösers an die Hirten, in derselben Kapelle, die einen achteckigen Anbau von S. Lorenzo bildet.

Die geschichtliche Bedeutung von Ravenna fällt zusammen mit der Entstehung des reichen Schmuckes an musivischer Kunst, der während eines Zeitraumes von zwei und einem halben Jahrhundert in den Kirchen dieser alten

---

[1] Das schöne Motiv des jugendlichen, lehrenden Christus unter den Aposteln ist in besonderer, classischer Reinheit der Formgebung auf der elfenbeinernen Pyxis im Berliner Museum aus dem dritten Jahrhundert enthalten. Die wunderbare Freiheit der Bewegungen, die Kraft der Beseelung machen dieses Werk zu einer Perle der altchristlichen Kunst. Abbildung bei Schnaase III. S. 96. Vgl. Kugler, Kl. Schriften II. S. 327; ders., Handbuch, 4. Aufl. I. S. 204.

und merkwürdigen Stadt sich ausbreitete. Der bedrängte Honorius hatte vor den nordischen Barbaren hier eine durch die Lage in sumpfiger Meeresniederung geschützte Residenz gefunden, und dort überlebte die Autorität des Kaisers den Fall Roms durch die Gothen. In den folgenden Jahrzehnten wurde das römische Reich durch die Invasion barbarischer Völker erschüttert, während in Ravenna für den unmündigen Valentinian III. die Tochter des großen Theodosius, die vielgeprüfte, edle Fürstin Galla Placidia, die Herrschaft des sinkenden Reiches aufrecht hielt. Diese heroische, um die Monumente der Stadt hochverdiente Frau brachte, nach einem stürmischen Leben und gereift in der Schule herber Prüfungen, 25 Jahre in verhältnißmäßiger Ruhe und segensreicher Thätigkeit in Ravenna zu und fand daselbst, obgleich ihr Tod in Rom erfolgte, ihrem Wunsche gemäß die letzte Ruhestätte[1]. Ein Vierteljahrhundert später nahm die Stadt den unmündigen Romulus Augustulus in ihren Mauern auf, und ein Jahr darauf wurde Angesichts derselben das Schicksal des Reiches entschieden. Dem Usurpator Odoaker folgte Theodorich, und Italien erlebte noch einmal das Glück des Friedens und der politischen Größe, die sich an seine langjährige Regierung knüpften. Die Achtung des Abendlandes vor einem Regenten, der im Stolze des Sieges sein Schwert in die Scheide gesteckt hatte, sicherte seinem Reiche einen dauerhaften Bestand und erhielt einen weiteren Nachdruck durch die häuslichen Verbindungen des ravennatischen Hofes. Die Kunst erfreute sich einiger Pflege, denn er begnügte sich nicht damit, den Besiegten die Ausübung der Künste des Friedens zu gestatten, sondern schützte durch einen besonderen Erlaß die Werke des Alterthums, und neue Bauten erhoben sich in Verona, Pavia, Spoleto und Terracina[2]. Manche Stürme trübten die letzten Jahre seiner Regierung, und an sein Lebensende knüpft sich die traurige Erinnerung an die Verfolgung seiner katholischen Unterthanen, an den Tod eines Boëthius und Symmachus[3].

---

[1] Agnellus, Liber pontif. Neue Ausgabe von Holder-Egger bei Waitz, Ss. Langob. saec. VI—IX, Hannov. 1878, p. 307: ‚Sepulta est Galla Placidia in monasterio S. Nazarii, ut aiunt multi, ante altarium infra cancellos qui fuerunt aerei et qui nunc lapidei esse videntur aedificavitque ecclesiam S. Ioh. Evangelistae cum esset angustiosa per discrimina maris gradiens orta procella, carina quassante a fluctibus, putans mergi in profundum, Deo votum vovit de Apostoli ecclesia: liberata est a furia maris.‘ Im Jahre 424, nach dem Tode des Honorius, kehrte Galla Placidia mit ihren Kindern von Constantinopel nach Italien zurück.

[2] Manso, in seiner „Geschichte der Ostgothen", S. 397, bemerkt über Theodorichs Bauten: ‚Die Bergfeste und die mit Thürmen versehene Mauer der Stadt Terracina (Anxur) werden von Volkmann u. a. Reisebeschreibern dem Theodorich zugeschrieben; allein ich finde weder bei Procop. noch bei den älteren it. Schriftstellern Belege dafür.‘

[3] Agnellus p. 304: ‚Simmachus et Boëtius patricii, Theodorico iubente, carne propinqui civesque Romani, cum securibus capitibus amputati sunt. Theodoricus post 34. annum regni sui coepit claudere ecclesias Dei et coactare christianos et subito ventri fluxus incurrens mortuus est sepultusque est in mausoleum, quod ipse

Clerus und Volk waren von jeher gegen den arianischen König eingenommen, und die Gespanntheit nahm in dem Maße zu, als in Byzanz eine mit dem national-römischen Wesen übereinstimmende Regierung sich befestigte. Nach dem Tode des ostgothischen Königs, der i. J. 526 erfolgte, unterlag das kurzdauernde Reich seiner Nachfolger der Macht Justinians, den die Katholiken als Befreier Italiens empfingen. Italien wurde byzantinische Provinz und Ravenna das eigentliche politische Centrum des Landes, von dem Belisar und Narses als Statthalter des Kaisers Besitz ergriffen; ihre Residenz im Palast des Theodorich war indeß nur vorübergehend, und ein bleibendes Exarchat wurde 568 eingerichtet. Die Exarchen, 20 an der Zahl, haben 185 Jahre hindurch ihre Stellung behauptet.

Hart an der Straße, die nach dem Hafen und dem berühmten, von Dante erwähnten Pinienwalde führt, erhebt sich, als Erinnerung an die Zeiten der Gothenherrschaft, ein monumentaler Quaderbau[1] von königlicher Einfachheit, überdeckt von einem gewaltigen Monolithen, es ist das Grab des Theodorich, das er, nach Agnellus, schon bei Lebzeiten sich erbaute. Belisar hatte den Leichnam entfernen und verbrennen, die Asche den Winden preisgeben lassen: so ist jede Spur von den Ueberresten des kühnen Eroberers verweht. Die verlassene Kirche heißt jetzt S. Maria Rotunda.

Drei Namen sind mit den in der Geschichte der Kunst hochwichtigen Monumenten der alten und merkwürdigen Stadt verflochten[2]: Galla Placidia, Theodorich und Justinian; aber so verschieden die Bestrebungen der Cultur sind, welche durch diese Namen vertreten werden, bedeuten sie doch die hervorragendsten Epochen in der Geschichte von Ravenna. Die Zeit der Galla Placidia ist vertreten durch das Baptisterium und das Grabmal der Fürstin, die des Theodorich durch das arianische Baptisterium und den Bau von S. Martino, später S. Apollinare Nuovo; der Epoche Justinians gehören S. Vitale und S. Apollinare in Classe; aus der Zeit des Exarchats stammen die Mosaiken in S. Apollinare Nuovo, S. Apollinare in Classe und in der erzbischöflichen Kapelle. Dank der den Stürmen von Jahrhunderten kräftig widerstehenden Technik der musivischen Kunst sind wir im Stande, eine zwei-

aedificare iussit iuxta portas Artemetoris, quod usque hodie vocamus Ad Farum, ubi est monasterium sanctae Mariae, quod dicitur ad memoriam regis Theodorici.'

[1] ,Se autem vivo fecit sibi monumentum ex lapide quadrato, mirae magnitudinis opus et saxum ingens quod superponeret, inquisivit.' Ex Anonymo Valesii § 96. Bei Manso S. 167.

[2] Außer Agnellus ist für die Geschichte Ravenna's als Quelle zu nennen: Hieron. Rubei Italic. et Ravennat. histor. libri XI, im Thesaurus antiq. et histor. Italiae, t. VII, 1. Ueber Agnellus siehe die kritische Einleitung von Holder-Egger zum Liber pont. bei Waitz, l. c. p. 270 sqq. Ueber Ravenna vgl. noch: Fabri, Le sagre memorie di Ravenna. Tarlazzi, Memorie sagre di Ravenna. Zirardini, Degli antichi edifizi profani di Ravenna. Fantuzzi, Mon. Rav. v. Quast, Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna, Berlin 1842.

hundertjährige Blüthezeit derselben überschauen zu können[1], und zwar in einer Fülle von Monumenten, wie sie weder der Orient, noch der Occident ein zweites Mal aufzuweisen hat. Im Vergleich zu den spärlichen Producten dieser Kunst in Rom während jener Zeit kann Ravenna als ein Museum betrachtet werden, welches die von den Stürmen der Völkerwanderung vertriebenen Künste aufsuchten, um in diesem Asyl dankbar ihre geräuschlose Thätigkeit zu entfalten. Eigenthümlich zwar und von großartiger Wirkung ist die Thatsache, daß eine so wechselnde Cultur, die hier ihre Residenz aufgeschlagen hatte, doch den Ideenkreis dieser Cyklen musivischer, kirchlicher Malerei nicht berührte, ja kaum im Stil derselben bemerkbare Veränderungen hervorbrachte; indeß liegt es nahe, anzunehmen, daß die Abweichungen arianisch-gothischer Kunstrichtung, wo sie hervortraten, bei der Uebernahme der Kirchen beseitigt wurden. Daß ältere Compositionen byzantinischen Ursprungs manchen neueren Arbeiten zu Grunde liegen und daß die Copien auf bessere Originale zurückweisen, ist sehr wahrscheinlich[2]; einige der Mosaiken stehen übrigens an Erfindung und technischer Ausführung ganz auffallend zurück. Vergleicht man nun die Anfänge der musivischen Kunst in Ravenna, also die Werke aus der Zeit der Galla Placidia, mit den gleichzeitigen römischen, so stellen sich zwar Verschiedenheiten in der Wahl der Objecte, der technischen Ausführung heraus, welche indeß einen Zusammenhang keineswegs aufheben; es erscheint darum natürlich, obwohl eine Parallele mit byzantinischen Werken derselben Epoche nicht möglich ist, in der durch Constantin zu besonderer Blüthe emporgehobenen Schule der Mosaicisten in Byzanz, welche Jahrhunderte lang Italien mit Arbeitern versorgte, die gemeinsame Quelle zu suchen. Die Inschriften der Mosaiken sind sämmtlich in lateinischer Sprache abgefaßt, auch die aus der Zeit Justinians, während die arianisch-gothischen derselben gänzlich entbehren; es würde darin aber kein Hinderniß liegen, auf byzantinische Arbeiter zu schließen; übrigens sind nur fünf Namen von solchen erhalten worden: Euserius, Paulus, Agatho, Satius, Stephanus[3], welche bloß in lateinischer Form überliefert wurden.

Das katholische Baptisterium (Battistero degli Ortodossi oder S. Giovanni in Fonte) wurde vom Erzbischof Ursus († 412) erbaut und, nach Agnellus[4], von seinem zweiten Nachfolger, Erzbischof Neo (425—430), mit

[1] Ueber die Technik des Mosaiks vgl. Ciampini, Vetera mon. t. I, c. X, p. 71.

[2] Richter, Die Mosaiken von Ravenna, Wien 1878, S. 4 ff. der Einleitung. Vgl. Rahn, Ein Besuch in Ravenna, in Zahns Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1. Jahrg.

[3] Agnellus p. 289. Bayet, L'art byzantin, p. 35: ‚On doit attribuer aussi à l'art byzantin les mosaïques du Ve siècle qui décorent les églises de Ravenna. Avant même que cette ville devienne, sous Justinien, la résidence du gouverneur byzantin d'Italie, au point de vue artistique, c'est à l'Orient déjà qu'elle se rattache.'

[4] ‚Fontes Ursianae ecclesiae pulcherrime decoravit. Musivo et auratis tesselis Apostolorum imagines et nomina camerae circumpinxit, parietes promiscuis lapidibus cinxit.' L. c. p. 292, in Vita S. Neonis.

Mosaiken versehen, sicherlich nicht ohne Unterstützung von Seite der edlen Galla Placidia, welche seit dem Jahr 425 in Ravenna ihren Aufenthalt genommen hatte. Die Kapelle darf als eine Zierde der altchristlichen Monumente betrachtet werden, sowohl im architektonischen Aufbau, als im Innern durch die Mosaiken der Decke. In der Mitte der Kuppel, unmittelbar über dem Taufbrunnen und als ideales Vorbild erscheint die Taufe Christi im Rund, darunter die zwölf Apostel, die in zwei Zügen, mit Petrus und Paulus an der Spitze, sich entgegenschreiten. Die Basis der Kuppel wird durch einen Fries von Architektur bezeichnet; über den Säulen erblickt man kleine Togafiguren, über den Rundbogen Goldranken auf dunkelblauem Grunde.

Die Disposition der Taufe Christi ist diese, daß der Erlöser bis zur Hälfte des Körpers vom Jordan umgeben ist, während Johannes, in der Linken ein edelsteinverziertes Stabkreuz haltend, von dem blumigen Grunde aus, auf dem er steht, das Wasser aus einer Schale auf das Haupt Christi gießt, über dem die Taube schwebt, während zur Seite der Jordan, in antiker Weise personificirt und in halber Figur aus dem Wasser hervorragend, auf seinen Armen eine grünliche Zeugbahn emporhält [1], vielleicht ein Act der Anbetung und Huldigung. Der Hintergrund ist Gold, das Gewand des Täufers violett. Die Auffassung kann man eine glückliche nennen, denn die Stellungen sind natürlich und ungezwungen, ein entschiedenes Bestreben, die Natur richtig zu erfassen, macht sich bemerklich; störend wirkt der Mangel einheitlicher, perspectivischer Durchbildung, denn die Figur des Täufers zeigt mehr Untersicht als die des Herrn, es sind also mehrere Augenpunkte vorhanden. Der Flußgott, in kräftigem, braunem Fleischton gehalten, erinnert an antike Vorbilder in der sicheren Modellirung des Oberkörpers. Der Typus Christi ist der überlieferte ideale: langes, in der Mitte gescheiteltes Haar, am Ende lockig, mäßiger Bart, längliche und milde Züge [2]. In dieser Form wird die Composition das Vorbild der mittelalterlichen Darstellungen der Taufe Christi, wie wir an Giotto's Fresco in der Arena zu Padua ersehen können [3].

---

[1] Richter S. 10: ‚Das Vorstrecken der Arme, welche ein meergrünes Tuch bedeckt, ist ebenso Ausdruck des Gewährenlassens wie der Adoration.' Rahn S. 6: ‚Handtuch zum Abtrocknen.' Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos beschreibt die Scene so: ‚Le Christ debout, nu, au milieu du Jourdain. Le Précurseur sur le bord du fleuve, à la droite du Christ et regardant en haut, sa main droite est sur la tête du Christ et il étend la gauche vers le ciel. Au-dessus le ciel, d'où sort l'Esprit saint sur un rayon qui descend vers la tête du Christ. Au milieu du rayon on lit ces mots: „Celui-ci est mon fils bien aimé, dans lequel j'ai mis toutes mes complaisances." Sur la gauche des anges debout avec respect et les mains étendus. Au bas sont des vêtements. Au-dessous du Précurseur, dans le Jourdain, un homme nu, couché en travers et regardant derrière lui le Christ avec crainte; il tient un vase d'où il verse de l'eau.' Cfr. Didron, Manuel d'icon. p. 163.

[2] Der Nimbus bei Christus und Johannes ist hellblau, mit rother Einfassung.

[3] Crowe & Cavalcaselle, Storia della pitt. in Italia, 1875, I, p. 29. Die Ab-

Mosaik der Taufe Christi im kath. Baptisterium zu Ravenna. (Zu S. 128.)

Die zwölf Apostel, auf blauem Grunde und durch goldene, emporsteigende Blumen getrennt, schreiten, je sechs, einander entgegen. Ueber ihren Köpfen zieht sich guirlandenartig eine Zeugbahn hin, und auf den mit der Toga verhüllten Händen bieten sie goldene Kronen dar, aber es fehlen noch die Nimben und den beigeschriebenen Namen das spätere ‚Scs.'; ihre Kleidung ist die Dalmatica mit breiten Purpurstreifen und das Pallium, letzteres bei Paulus von weißer Farbe, erstere golden, während bei Petrus das Farbenverhältniß umgekehrt ist. Die Typen sind individuell, scharf markirt, zumeist bartlos und mit kurzem Haupthaar; die Gewandung ist reich und fließend, der Bewegung mit Verständniß angepaßt; die Verhältnisse sind etwas lang. Unterhalb der Apostel zieht sich ein Fries herum, der durch Akanthusornament, aus den tiefer liegenden Zwickeln aufsteigend, in acht oblonge Theile zerlegt wird, in denen zwei verschiedene Architekturen, Idealansichten dreischiffiger Basiliken, viermal wechselnd auftreten. Trotz des symbolischen Charakters sind die Gesetze der Perspective möglichst beobachtet. Das Innere dieser Kirchen zeigt im Wechsel folgende Motive: einmal einen Altar mit dem aufgeschlagenen Evangelienbuch, im Hintergrunde zwei Sessel mit Lehnen, das andere Mal einen Thron mit Kissen und Kreuz[1].

In den Blendarkaden des unteren Geschosses ist die Mosaicirung nur in den Flächen zwischen den Bogen vorhanden: aus Vasen steigen hier zierliche, goldene Ranken empor, die, nach den Seiten hin sich ausbreitend, acht Figuren mit römischer Gewandung in ovalen Feldern umrahmen. Die Gewandung ist weiß, mit Gold gehöht, ein der byzantinischen Kunst angehörendes Verfahren, das sich zumal in den späteren Miniaturen findet.

Die Kirche enthält unterhalb des Frieses in den Blendarkaden zwischen den Fenstern sechzehn Figuren in Relief, aus Stuck gebildet, in der Linken eine Rolle haltend, die Rechte in dem bekannten Redegestus erhoben; aber die Durchbildung der Form, besonders in den Extremitäten, ist sehr mangelhaft, die ganze Behandlung nur eine flüchtige. Auf den darüber stehenden Giebeln, innerhalb der Arkaden, sind einige merkwürdige Vorstellungen, dem altchristlichen, symbolischen Bilderkreise angehörig, enthalten, aber in phantastischer Vermengung mit mittelalterlichen Thiergebilden. Erkennbar sind: Christus auf dem Thron, der dem Petrus das Evangelium reicht, in der altchristlichen Weise der Reliefs aufgefaßt, letzterer mit verhüllten Händen es empfangend;

---

bildung bei Ciampini, Vet. mon. I, tab. LXX, ist gering. Cfr. Garrucci, tav. CCXXVI — CCXXVIII. Crowe und Cavalcaselle bemerken: ‚Questo bel Cristo ne ricorda quello che Giotto fece sullo stesso argomento e quelli che fecero i suoi seguaci ed anche Andrea Pisano nella porta di bronzo del Battistero fiorentino.'

[1] Richter S. 17: ‚Daß in dem Fries ein ziemlich getreues Schema der kirchlichen Einrichtung des fünften Jahrhunderts vorliege, wird darum ein Anrecht auf Geltung haben dürfen.' Mit Recht nennt der Verfasser diesen Thron den ‚Thron Gottes', denn das Kreuz ist hier nur stellvertretend.

eine jugendliche Gestalt, welche über den Kopf eines Löwen hinweg auf den einer Schlange tritt, vielleicht eine Illustration des 91. Psalmes: ‚Auf Nattern und Basilisken wirst du wandeln und zertreten Löwen und Drachen'; ferner: Daniel unter den Löwen, Körbe mit Früchten und verschiedene Thiere zu den Seiten, wohl nur eine Nachahmung des alten Motives der beiden Tauben neben dem Henkelgefäß, wie es in den Katakomben erscheint; ein Berg mit Kreuz, daneben zwei Schafe u. a. Crowe und Cavalcaselle haben diese Stuccaturen in eine spätere Zeit verwiesen[1], und es ist allerdings schwer zu glauben, daß solche handwerksmäßigen Leistungen mit den übrigen gleichzeitig entstanden seien, wenn auch der Inhalt, wie Richter meint[2], dem Geiste des fünften Jahrhunderts entspricht. Altchristliche Symbole finden sich noch sehr lange in den römischen Mosaiken und in den byzantinischen Miniaturen bis zum späten Mittelalter hin in öfterer Wiederholung, und da wir es hier mit unverstandenen Motiven zu thun haben, können wir sicher annehmen, daß diese Reliefs in einer Epoche als Ersatz früherer Mosaiken angefertigt wurden, wo das Verständniß für den altchristlichen, symbolischen Kreis nicht mehr vorhanden war.

Galla Placidia hatte nicht nur in Rom, sondern auch in Rimini und an anderen Orten in Errichtung und Restaurirung von Kirchen Denkmale ihrer Frömmigkeit hinterlassen: in Ravenna erbaute sie vier Gotteshäuser, eines zu Ehren des hl. Johannes des Täufers, ein anderes für den Evangelisten Johannes, ein drittes dem heiligen Kreuze, und das letzte den hll. Nazarius und Celsus[3].

Es war auf der Reise von Constantinopel, als die Fürstin infolge eines Seesturmes das Gelübde machte, dem Evangelisten Johannes eine Kirche zu bauen, wenn sie den Gefahren der Reise entgehen würde. Diese Kirche besteht noch als geräumige Basilika von dreischiffiger Anlage mit einem Vorhof im Westen; infolge mehrfacher Restaurationen und eines völligen Umbaues im

[1] Storia della pitt. I, p. 28. [2] S. 20.

[3] Ciamp. l. c. c. XXIII, p. 224. Die Mosaiken in S. Giovanni Ev. sind untergegangen. Rubeus erwähnt sie: ‚Man sah hier Gott in seiner Majestät (Christus), welcher Johannes dem Evangelisten die Schrift übergibt; darunter stand: S. Ioh. Ev. Zu beiden Seiten breitete sich das Meer aus, darin sah man zwei Schiffe von der Gewalt des Sturmes hin- und hergeworfen. Auf dem einen erschien Johannes, der Placidia Hülfe bringend; ferner sah man die sieben Leuchter und andere Bilder aus der Apokalypse, auch die Portraits des Constantin, Valentinian, Gratian und der übrigen kaiserlichen Familie nebst der Inschrift: Galla Placidia Augusta pro se et iis omnibus votum solvit etc. In der Mitte der Apsis befand sich ein schönes Bild des thronenden Erlösers, welches durch die ganze Kirche leuchtete; zwölf Bücher mit Siegeln umgaben es, und dahin mußte jeder blicken, wohin er sich in der Kirche auch wandte. Christus hielt ein offenes Buch in der Hand mit der Inschrift: Beati misericordes, quoniam miserebitur Deus. Auch fand man das Bild des Erzbischofs Petrus Chrysologus &c.' Cfr. Ciamp. l. c. p. 98.

vorigen Jahrhundert aber ist die ursprüngliche Anlage verändert. Im Eingange des Chores tragen zwei große, mit Silber überzogene Säulen den Triumphbogen; die Apsis, zwischen zwei rechteckigen Seitenkapellen, ist in den unteren Theilen noch erhalten und zeigt dieselbe Form, wie die von S. Francesco. Agnellus berichtet noch, daß die Mosaiken des Triumphbogens und des Fußbodens eine Darstellung des Seesturmes enthielten, die so packend war, daß man die Angst der Betheiligten auf ihren Gesichtern lesen konnte; aber diese Werke sind nicht mehr vorhanden. Eine zweite Stiftung war die untergegangene Basilika des heiligen Kreuzes, von der wir nur wissen, daß sie, in Kreuzesform erbaut, in der Vorhalle wie in der Apsis Mosaiken besaß. Die Johannes dem Täufer geweihte Kirche ist den Stürmen der Zeit erlegen, und nur der alte Glockenthurm besteht noch, ein schlanker, herrlicher Rundbau.

Das Mausoleum der Galla Placidia wurde, nach übereinstimmenden Nachrichten [1], 440 erbaut und von ihr zur Grabkapelle und der ihres kaiserlichen Geschlechtes bestimmt. Es ist nicht von bedeutendem Umfange und erinnert in der Anlage an die Begräbnißstätten der Katakomben: den Grundriß bildet das lateinische Kreuz, dessen vier Arme mit Tonnengewölben überspannt sind, während der Mittelraum sich in einem viereckigen Aufbau fortsetzt, den eine Kuppel von stark überhöhter Rundform schließt. Das Innere ist, bei völlig mangelnder architektonischer Gliederung, in der Pracht seiner Mosaiken von unbeschreiblicher Wirkung. Hier wohnt nicht die bunte Heiterkeit von S. Giovanni in Fonte, sondern feierlicher Ernst, schwermüthige Ruhe; gedämpfte Farbenpracht und sparsame Beleuchtung entsprechen der Ruhestätte der Todten; aber diese ernste Stimmung, die der Raum erzeugt, sänftigt sich in der milden und verklärten Schönheit der christlichen Symbole, die in das Reich des Friedens und des ewigen Lichtes hinüberführen. Der Fußboden enthält in geometrischen Formen werthvolles Steinwerk, auch die Wände scheinen ursprünglich eine Verkleidung von Marmor besessen zu haben, alles übrige Bauwerk ist von Mosaiken überzogen. Das Ornament läßt dreierlei Motive erkennen: ein stärkeres Blumen- und Fruchtgewinde, welches aus Vasen emporwächst, Weinranken in zierlicher Linienführung und einen Mäanderstreifen, welcher speciell der byzantinischen Kunst angehört. Der Grund der Mosaiken ist blau, in der Kuppelwölbung von goldenen Rosetten übersät. Im Mittelpunkt der Decke strahlt ein goldenes Kreuz am gestirnten Himmel [2], dessen Haupt auf das Grab des Honorius gerichtet ist, während der Fuß nach dem des Valentinian hin zeigt. In den vier Ecken finden wir die Symbole der Evangelisten [3], in den vier Bogen, welche die Kuppel tragen, acht Toga-

[1] Rubeus bei Ciamp. l. c. p. 104. [2] Ciamp. tab. LXV, p. 224 seq.

[3] Ueber die Embleme der Evangelisten drückt sich Gregor d. Gr. (Moral. lib. XXXI, c. 21) so aus: ‚Diese Thiere kommen den vier Evangelisten zu, denn der eine von ihnen

figuren enthalten, je zwei einander zugekehrt und wohl Propheten darstellend, die auf rasigem Boden stehen; in der Mitte befindet sich eine Schale mit Wasser zwischen zwei Tauben; den oberen Abschluß bildet eine goldene Muschel. Richter[1] sieht in den oberen acht Figuren Apostel und rechnet die vier Gestalten im linken Querarm dazu, wo er Petrus und Paulus an den typischen Kopfformen und am Schlüssel erkennt; dann können aber die Tauben, die er für ‚Bilder der Apostel‘ nach Paulinus von Nola erklärt, schwerlich als Symbole neben der Wirklichkeit stehen. Die acht oberen Figuren galten als Propheten, die vier übrigen als Evangelisten; so würde sich in den Tauben ein Symbol der Apostel nach der Analogie des Paulinus von Nola rechtfertigen lassen. Auch scheint die begeisterte Haltung der Figuren, die Richter selbst betont, gänzlich der Charakteristik der Apostel zu widersprechen, welche ernst und feierlich dargestellt werden mit den Kronen in den Händen — wie in S. Giovanni in Fonte — dem Erlöser huldigend, während die Haltung der begeisterten Lehrer mit der Rolle in der Linken, die Rechte in dem bekannten Gestus der Anrede erhoben, eher den Propheten zukommt. Die Bildung dieser Gestalten ist übrigens der im Baptisterium keineswegs gleich; nur Stellung und Gewandung sind frei und großartig und zeigen den Höhepunkt der Kunst, wenig befriedigen die Extremitäten.

Im großen Bogenfelde über der Eingangsthüre finden wir eines der bedeutendsten Gemälde der altchristlichen Kunst: den guten Hirten, sitzend in einer felsigen Landschaft zwischen sechs Lämmern. Das schlichte Symbol der Katakomben hat noch den ganzen Reiz der jugendlichen, sanften und trostvollen Erscheinung des Erlösers an sich; aber mit diesen Zügen vereinigt sich, einer reiferen Epoche der Kunst entsprechend, großartige, königliche Würde und Freiheit der Auffassung. Er sitzt in classisch vollendeter Haltung inmitten der Composition auf einem Felsen: die Linke, bis zur Höhe des Kopfes erhoben, umfaßt ein Stabkreuz, auf das der Körper sich stützt, während die Rechte sich liebkosend einem Lamme entgegenstreckt. Das Haupt, in vollen, jugendlichen Formen gehalten, von reichem Lockenhaar eingefaßt und mit Nimbus versehen, ist, der Bewegung des Unterkörpers folgend, nach rechts gewendet; die Füße, mit Sandalen bekleidet, sind gekreuzt und ruhen auf grasigem Boden; der Hintergrund ist durch Buschwerk, das zwischen den Felsen hervorwächst, belebt. Der edlen Auffassung, dem vollendeten Aufbau und

hat die Geburt des Sohnes Gottes beschrieben seiner menschlichen Natur nach; der andere die Darbringung des makellosen Opfers durch den Stier vorgestellt, den gewöhnlichen Opfergegenstand; der dritte seine Stärke und Macht in dem Brüllen des Löwen angedeutet; der vierte die ewige Geburt des Wortes: wie der Adler hat er sich zur Sonne erhoben. Diese Thiere können auch den Erlöser selbst vorstellen, denn er hat unsere Natur angenommen, indem er Mensch wurde, er hat sich wie die Opfer tödten lassen, er hat durch seine Macht die Fesseln des Todes gebrochen und wie der Adler sich in seiner Auferstehung zum Himmel erhoben.‘

[1] S. 27. Abbildungen bei Garrucci, tav. CCXXIX—CCXXXIII.

der geistigen Bedeutung dieser schönsten aller Darstellungen des guten Hirten entspricht die Farbengebung: das Licht ist breit, warm und sonnig, die grauen Halbtöne werden durch braune Schatten zum kräftigen Relief ergänzt; das Gewand schließt sich den Formen lebensvoll an: aus der einfachen Tunica des guten Hirten in den Katakomben ist hier eine goldene Dalmatica mit blauen Streifen geworden, über die sich ein Purpurmantel von der linken Schulter herab über den Rücken und Schooß hinzieht, das Plastische der Erscheinung in gewähltem Zuge der Linien vollendend[1].

Crowe und Cavalcaselle haben diesen Typus, den die christliche Kunst als eine ihrer besten Leistungen auf dem Gebiete der älteren Malerei betrachten kann, mit dem des Apollo zusammengestellt[2] und damit eine völlige Unkenntniß vom Geiste dieser Zeit bekundet, der eigene Ideale schuf. Wir finden in diesem Typus, der mit dem des Apollo nicht das Mindeste gemein hat, nur eine Fortsetzung und weitere Ausbildung jener milden, sanften und liebevollen Gestalt des guten Hirten der Katakomben, in dem der christliche Geist unter dem Druck und der Trübsal der Verfolgung sich ein sonniges, heiteres Bild der Hoffnung und des Trostes gebildet hat, und zwar im Geiste der evangelischen Erzählung. Dieses himmlische Ideal, ganz Milde, Klarheit und Erbarmung, bedurfte niemals der Züge des harten, grausamen und leidenschaftlichen Apollo, dessen kalter Blick das Herz erstarren macht, und wenn Crowe und Cavalcaselle die Ansicht vertreten, der gute Hirt im Mausoleum der Galla Placidia sei nur durch Kreuz und Aureola als solcher kenntlich, so haben unsere eigenen Studien in Ravenna uns zu der Ueberzeugung geführt, daß dieser Typus jede Vergleichung ausschließt, daß er ganz und voll als eine der schönsten Blüthen auf dem Boden der christlichen Kunst erwachsen, und daß der Geist, der ihn beseelte und gestaltete, kein anderer ist als der der Katakomben und der, welcher den imposanten Christus von S. Pudenziana und in der Agia Sophia zu Constantinopel hervorbrachte. Der Geist des Christenthums bleibt nur einer, und das Gleichniß vom Samenkorn und dem Baume muß folgerichtig auch auf die christliche Kunst angewendet werden: sie gestaltet im Lauf der Jahrhunderte die einzelnen Züge vollkommen aus, die sie in der Anlage bekommen hat, sie entwickelt immer reichere Seiten ihres Wesens, aber dieses ist nur eines. Wir finden deßhalb in diesem Typus des guten Hirten auch nicht ‚das Symbol und seine Auslegung in zwitterhafter Verschmelzung'[3], sondern nur eine größere Annäherung desselben zur

---

[1] Crowe und Cavalcaselle sind in der Beschreibung äußerst ungenau; so heißt es in der Storia della pitt. I (1875), p. 31: ‚Indossa una tunica di tinta chiara, lumeggiata in oro e stretta a mezzo il corpo e sopra essa un manto di bel violetto'; in der deutschen Ausgabe (I, S. 21): ‚ein goldverbrämter blauer Mantel.'

[2] ‚È un tipo che tiene dell' Apollo: anzi di cristiano, del buon pastore altro non ha che la croce e l'aureola dorata' (l. c. p. 31).

[3] Richter S. 29.

historischen Auffassung hin, entsprechend dem Geiste der aufblühenden Freiheit und Entwicklung der Kirche; diese Annäherung hat nichts Unnatürliches, sondern sie vermehrt den Reiz des Bildes und zeigt offenbar, wie reich das Wesen der Kunst sich gestaltet, wenn sie treu den Idealen folgt, welche die Religion bietet, und sich bemüht, im engen Anschluß an das Leben des Glaubens die Quelle ihrer Inspiration zu bewahren, ohne die sie consequent der Auflösung anheimfällt.

Im andern Bogenfelde, am Ende der Kapelle, diesem Hirtenbilde gegenüber, sehen wir eine bärtige, männliche Figur, welche auf der rechten Schulter ein Stabkreuz trägt und sich eilenden Ganges auf einen langen Rost zu bewegt, unter dem ein Holzfeuer lodert; die Gestalt trägt in der Rechten ein geöffnetes Buch in rothem Einbande. Auf der anderen Seite wird das Gleichmaß der Composition durch einen Schrank aufrechterhalten, in dem auf zwei Fächern drei Bücher liegen mit den Aufschriften: Matheus, Lucas, Joannes. Die Interpreten dieser Composition, von Ciampini ab [1], sahen hier eine Christusfigur, welche im Begriff steht, arianische Bücher dem Feuer zu übergeben, ohne durch das Ungewohnte einer derartigen Auffassung Christi, wofür die dem Bilde voraufgehenden Monumente keinerlei Anhalt boten, gestört zu werden. Naturgemäß hätte es schwere Bedenken erregen müssen, den Erlöser in hastigem Gange, mit flatterndem Gewande, in genrehafter Darstellungsweise wiederzufinden und selbst einen Verbrennungsact vornehmend, der für niedere, ausführende Kräfte schicklicher sein mußte. Zu einer solchen Verbrennung bedurfte es ferner keineswegs eines so langen Rostes — der doch sofort den Gedanken an den heiligen Laurentius [2] erregen mußte, da er für die Länge der menschlichen Gestalt völlig passend ist —, sondern es genügte ein bloßes Feuer. Der über die Häresien triumphirende Erlöser wird in der byzantinischen Kunst nie anders dargestellt, als in seiner königlichen Würde, ruhig, ernst, leidenschaftslos, als Pantokrator von seinem Throne aus die Welt regierend, ebenso wie Maria nach ihrem Siege über die Bestreiter ihrer Würde als Gottesmutter, thronend, mit dem Kinde im Arm und den Namen der ‚Mutter Gottes' neben ihrem Haupte gebildet wird. Außerdem gab die Kleidung einen entschiedenen Wink, von solcher Deutung abzustehen; denn die Tunica ist hellblau, der Mantel weiß, während der siegreiche Christus in Ravenna immer den königlichen Purpurmantel [3] trägt, und jene beiden

---

[1] Ciampini, Vet. Mon. I, p. 224—228. Crowe & Cav. p. 32. Rahn, Ravenna, S. 11. Hübsch, Die altchristl. Kirchen, S. 32. Crowe & Cav.: ‚Vedesi da un lato il Salvatore di faccia, maturo di età, con barba ed in portamento maestoso, mosso e collo sguardo severo. Nella destra tiene la croce, che posa sulle spalle, e ha spiegato nella sinistra il vangelo, luce del mondo. In atto come è di procedere a sicura vittoria, gli svolazzano le vesti quasi agitate dal vento.'

[2] Richter S. 32. Martigny p. 415.

[3] Dunkelviolett, nach mittelalterlicher Auffassung ‚Purpur'.

Farben nur den anderen heiligen Personen zukommen; auch ist das dunkle Haar kurz, der Bart nicht minder, es fehlte demnach für die sehr charakteristischen, ächt römischen Gesichtszüge jede Vergleichung mit dem Typus des Herrn, wie ihn die byzantinische Kunst im reifen Mannesalter darstellt.

Wenn wir das Mosaik von S. Lorenzo außer den Mauern von Rom, aus dem Jahre 578, näher prüfen [1], so finden wir zur Rechten des auf einer Weltkugel thronenden Erlösers den Apostel Petrus, daneben S. Laurentius, in der Rechten das Modell der Kirche, in der Linken ein offenes Buch und das Stabkreuz tragend, mit kurzem Haupt- und Barthaar, genau denselben Typus repräsentirend, den das Mosaik in S. Nazario e Celso uns vorführt. Der Schrank mit den Evangelienbüchern, von denen der Heilige das des Marcus in seiner Hand trägt [2], deutet auf seine Würde als Diakon, dessen Amt es ist, das Evangelium im Meßopfer dem Volke vorzutragen und zu predigen; sein Martyrium hat er bekanntlich auf einem glühenden Rost erlitten. Es ist übrigens durchaus nicht wunderbar, daß der in Rom so gefeierte Laurentius [3] hier über dem Sarkophag der Galla Placidia an der Hauptwand des Mausoleums erscheint.

Das arianische Baptisterium, S. Maria in Cosmedin, steht neben der ehemaligen Hauptkirche der Arianer, S. Teodoro, jetzt S. Spirito genannt. Es ist zweifellos gothischen Ursprungs und wurde durch den Erzbischof Agnellus dem katholischen Cultus zurückgegeben und geweiht [4]. Die Mosaiken

---

[1] Agincourt t. I, pl. XVI bietet eine geringe Zeichnung davon (fig. 11). Auf derselben Tafel (fig. 5) die in Rede stehende Composition.

[2] Es war ursprünglich im Schrank nicht vorhanden, sondern wurde erst später hinzugefügt.

[3] Prud. perist. II, v. 1—4:

Antiqua fanorum parens
Iam Roma Christo dedita
Laurentio victrix duce
Ritum triumphans barbarum.

[4] Liber pontif. p. 334 (de S. Agnello): ‚Igitur iste beatissimus omnes Gothorum ecclesias reconciliavit, quae Gothorum temporibus vel regis Theodorici constructae sunt. Infra urbem Ravennam ecclesiam S. Theodori, et ubi nunc est monasterium semper virginis Mariae fontes praedictae (martyris) matricis ecclesiae fuerunt. Sed de hoc pro nomine „cosmedin“, quod latinum sit (unde non solum Latini, sed et Graeci aliquantas altercationes inter se habuerunt), nam sine omni reprehensione, cosmi, id est ornata, unde et mundus apud Graecos „cosmos“ appellatur.‘ Rubeus, lib. I (Ciamp. t. I, p. 78): ‚Ravennae D. Theodoro Martyri et D. Mariae Virgini in Cosmedin templa aedificantur. Quod autem nunc D. Mariae in Cosmedin vocamus, fons erat, quo aqua sacri baptismatis abluebantur pueri: sequentibus temporibus Theodorico regnante, ab Arianis ut putant aliqui, exstructus. Eius rei rota ex marmore quae in pavimento est et de Iohannis Baptistae, Christum Deum baptizantis imago in testudinis centro argumento sunt.‘ Ciamp. l. c.: ‚Fabri in suis memoriis antiquae Ravennae scribit, musivum ab eodem Theodorico pro

werden schwerlich später sein, als die Anlage der Kirche, und da die gothische Cultur wesenlich byzantinisch war und Vorbilder, wie Arbeiter, von Constantinopel bezogen wurden, so konnten diese Fresken, ohne den Katholiken Anstoß zu gewähren, vielleicht mit einigen Veränderungen ruhig an ihrer Stelle belassen werden. Die Annahme, welche auch Muratori in seinen Anmerkungen zum Leben des Agnellus theilt, daß dieser der Urheber der Mosaiken sei, dürfte grundlos sein, denn die Kirche war als Baptisterium angelegt, und für eine zweite orthodoxe Taufkapelle bei der Geräumigkeit von S. Giovanni in Fonte sicher kein Grund vorhanden, selbst wenn wir massenhafte Bekehrungen der Arianer voraussetzen wollen. Die Mosaiken sind ebenso byzantinischen Ursprungs, wie alle übrigen, und tragen jetzt kein von der üblichen Auffassung wesentlich differirendes Moment an sich: wahrscheinlich sind durch Agnellus nach der Uebernahme der Kirche Restaurationen an denselben vorgenommen und etwaige Verschiedenheiten beseitigt worden.

Im Mittelpunkt der Kuppel bildet, wie in S. Giovanni in Fonte, die Taufe Christi das Centrum der musivischen Composition; indeß bemühte man sich, jenes Bild nicht unmittelbar zu wiederholen: der Erlöser steht bis an die Hüfte im Jordan, welcher die Formen des Körpers deutlich erscheinen läßt; die Gestalt ist jugendlicher als im katholischen Baptisterum, das Haupt aber, mit dem langen, straffen, in der Mitte gescheitelten Haar, ohne Bart; die Augen sind nicht, wie auf jenem Bilde, zu Boden gerichtet, sondern nach dem Täufer zu, was den Ernst und das Feierliche, Geschlossene der Haltung entschieden beeinträchtigt; den Nimbus bezeichnet eine rothe Linie auf dem goldigen Hintergrunde; darüber die Taube, von der ein Lichtschein nach dem Haupte des Erlösers ausstrahlt [1]. Die Haltung des Täufers ist entschieden ungünstig: seine naturalistisch derbe Gestalt, mit zottigem Haar und Gewand, zeigt einen viel niedrigeren Typus, als im katholischen Baptisterium; die Linke hält statt des Kreuzes einen gebogenen Zweig, das antike Emblem der Hirten; auch der Nimbus ist fortgefallen, die Stellung eine derartig übertriebene, daß sie fast wie eine Caricatur wirkt. Rechts von Christus sitzt der Flußgott Jordan mit nacktem Oberkörper, von weichen, verblasenen Formen, auf eine Urne gestützt, der Wasser entströmt, während ein grünes Tuch den Unterkörper deckt und zwei rothe Krebsscheeren sein Haupt überragen; in der Rechten hält er ein Schilfrohr, die Linke ist als Zeichen der Theilnahme erhoben. Zu bemerken ist, daß der Täufer allerdings, wie Richter annimmt, nur die Hand auf das Haupt Christi legt, keineswegs aber eine Schale hält und

---

suorum sacerdotum Arianorum usu fuisse constructum in eodemque S. Iohannis Baptistae Christum baptizantis et prophetae Mosis ac in gyrum 12 Apostolorum imagines affabre insitae circumspiciuntur, quas Ravennates putant ab Archiepiscopo S. Agnello post expiatam ab omni Ariana labe ecclesiam fuisse additas.‘

[1] Ciamp. l. c. p. 78: ‚Spiritus sanctus radios gratiae immittit.‘

das Wasser aufgießt [1], wie die betreffende, in diesem Punkte unrichtige Tafel Ciampini's angibt. Merkwürdigerweise sieht Richter [2] in dem heiligen Geiste den Taufenden und in dem Lichtschein, der von ihm ausgeht, einen Wasserstrahl: ‚Senkrecht über dem Haupte schwebt die Taube, das Symbol des heiligen Geistes. Zum Zeichen, daß dieser der eigentlich Taufende sei, fließt aus dem Schnabel der Taube ein fächerförmiger Wasserstrahl (!) durch den Nimbus auf das Haupt Christi. Man fühlt sich versucht, darin eine Correctur der Auffassung im katholischen Baptisterium zu erkennen. Johannes legt nur die Rechte auf das Haupt des Täuflings.' Schwerlich würde sich in der gesammten Ikonographie der Taufe Christi eine derartige Correctur der evangelischen Erzählung auffinden lassen, und ein wasserspendender heiliger Geist hat wohl auch in der kühnsten Phantasie der Arianer niemals fungirt; schwerlich würde auch Agnellus eine solche bis dahin unerhörte Auffassung der Taufe, die dem Text der biblischen Erzählung widerspräche, geduldet haben.

Um das Rundbild der Taufe sind in zweitem Kreise die Apostel geordnet: auf einem rasigen Boden schreiten sie, in zwei Reihen getrennt, an der Spitze Petrus und Paulus, einem Throne zu, auf dem ein goldenes Kreuz steht [3], den Erlöser vertretend; sie tragen Kronen auf ihren Händen, Petrus ist durch zwei Schlüssel, Paulus durch Schriftrollen gekennzeichnet; die einzelnen Figuren sind durch Palmen von einander geschieden. Beischriften fehlen, der Grund ist dunkelblau, die Nimben sind heller im Ton, die Farben der Gewänder denen in S. Giovanni gleich. Restaurationen haben hier zweifellos stattgefunden, wie aus der Verschiedenheit der Töne hervorgeht: Petrus ist neueren Ursprungs, ebenso Paulus und die beiden folgenden Apostel [4]. Im Stil ist diese Figurenreihe entschieden geringer als die von S. Giovanni in Fonte: die Bewegungen sind einförmig, die Modellirung des Körperlichen und der Gewandung ist unvollkommen; schon tritt jenes spätere Schema der byzantinischen Kunst, die harte Markirung gewisser Körpertheile und die Anhäufung lebloser paralleler Falten, zu Tage, welches noch heute den griechischen Bildern eigen ist.

---

[1] Ciamp. l. c.: ‚Ioannes dextra pateram aqua plenam detinens.'

[2] S. 40. Wir können dieser ungereimten Behauptung gegenüber aus Autopsie bestätigen, daß dazu gar keine Veranlassung vorliegt. Merkwürdig ist auch die Ansicht von Rahn (S. 275): ‚Darüber schwebt die heilige Taube, aus deren Schnabel sich eine fächerartige Wolke auf den Täufling herabsenkt. Johannes hält keine Schale, sondern legt die Rechte auf das Haupt Christi.' Wie nahe liegt es, daß ein Lichtschein auf das Haupt Christi herabstrahlt, und wie oft findet sich das in der christlichen Kunst wiederholt! Cfr. Garrucci, tav. CCXLI.

[3] P. Durand hat 1867 über die „ἑτοιμασία τοῦ θρόνου" eine Abhandlung veröffentlicht: ‚Étude sur l'Etimasia, symbole du jugement dernier dans l'iconographie chrétienne.

[4] Richter S. 38.

S. Apollinare Nuovo, von Theodorich erbaut und dem hl. Martinus geweiht, wurde von Agnellus dem katholischen Cultus wiedergegeben und erhielt den jetzigen Namen von den Reliquien des hl. Apollinaris, die man im neunten Jahrhundert vor den Angriffen der Muselmänner hier geborgen hatte [1]. Nach dem Liber pontificalis ist Agnellus (553—566) der Stifter der Mosaiken im Langhause und in der Tribuna; die Werke aus der Zeit des Theodorich werden jedoch in den älteren Berichten keineswegs namhaft gemacht [2]: jedenfalls machen sich zwei Kunstrichtungen geltend, eine frischere, welche den antiken Traditionen näher steht, und eine geringere. Richter schreibt der Zeit des Theodorich jenen Cyklus von biblischen Compositionen zu, der sich in der Art eines Frieses unterhalb der Decke des Mittelschiffes herumzieht [3]; aber wenn wir diese Arbeiten mit denen im arianischen Baptisterium zusammenhalten, werden wir schwerlich mit Richter annehmen können, ‚daß den glänzenden und vorzüglichen Leistungen der Kunst unter fürstlicher Pflege dort mehr inferiore eines provinzialen Kunstbetriebes gegenübertreten,‘ vielmehr möchten wir, wenn wir die musivischen Arbeiten im Baptisterium der Arianer mit denen von S. Giovanni in Fonte zusammenstellen, das Resultat erhalten, daß die Leistungen der Kunst unter fürstlicher Pflege viel geringer ausgefallen sind, als die des sogenannten provinzialen Kunstbetriebes, das heißt der Katholiken. Der Cyklus dieser neutestamentlichen Bilder umfaßt das Leben und Leiden des Herrn, und zwar, wie Richter [4] betont, ‚mit einem rein theologischen Gesichtspunkt, da es dem Künstler nicht sowohl um die Erzählung des Lebens zu thun war, als vielmehr um die Darstellung der Wunderthaten Jesu, wobei natürlich die Kirche selbst, insbesondere ihre Leiter, als intellectuelle Urheber

---

[1] Liber pontif. p. 334, in vita S. Agnelli: ‚Igitur reconciliavit B. Agnellus infra hanc urbem ecclesiam S. Martini confessoris, quam Theodoricus rex fundavit, quae vocatur Coelum aureum; tribunal et utrasque parietes de imaginibus martyrum virginumque incedentium tesselis decoravit; suffixa vero metalla gypsea auro super infixit, lapidibus vero diversis parietibus adhaesit et pavimentum lithostratis mire composuit. In ipsius fronte intrinsecus si aspexeritis Iustiniani Augusti effigiem reperietis et Agnelli pontificis auratis decoratum tesselis. Nulla ecclesia vel domus similis in laquearibus vel trabibus ista. Et postquam consecravit in ipsius confessoris episcopio ibidem epulatus est. Ibi vero duae factae sunt civitates. Ex Ravenna egrediuntur martyres, parte virorum, ad Christum euntes; ex Classis virgines procedunt ad Sctam Virginem procedentes et magi antecedentes munera offerentes.‘ c. 89: ‚Fontesque (in) B. Martini ecclesia ipse reconciliavit et tesselis decoravit; sed tribunal ipsius ecclesiae nimio terrae motu exagitatum, Iohannis Archiepiscopi temporibus quinti iunioris confractum, ruit. Post aedificia cameram coloribus ornavit etc.‘ Der fehlerhafte Text des Agnellus nach der krit. Ausgabe von Holder-Egger.

[2] Die Inschrift der Tribuna lautete, nach Agnellus (l. c. p. 335): ‚In tribunali vero, si diligenter inquisieritis, super fenestras invenietis ex lapideis literis exaratum ita: „Theodericus rex hanc ecclesiam a fundamentis in nomine domini nostri Iesu Christi fecit.“

[3] Richter S. 43. Rahn S. 281. [4] S. 44.

in Betracht kommen. Das Interesse der damaligen Kirche war die Betonung der göttlichen Macht Christi.‘ Es ist freilich zweifellos, daß die Kirche nicht nur damals, sondern immer die göttliche Macht Christi betonte; daß jedoch ein arianischer König, der diese göttliche Macht läugnete[1], in seiner Hofkirche — denn es ist sehr wahrscheinlich, daß ‚S. Martinus in coelo aureo‘, in der Nähe des königlichen Palastes liegend, Hofkirche war, — Mosaiken habe ausführen lassen, in denen die Wunderthaten Jesu besonders hervorgehoben werden und die damalige Kirche die göttliche Macht Christi betonte, leidet an großer innerer Unwahrscheinlichkeit. Nehmen wir auch an, daß diese Werke von byzantinischen Künstlern gefertigt, daß die Vorlagen dazu aus Constantinopel bezogen worden sind und also einen orthodoxen Charakter an sich trugen: wird der Arianismus diese Verherrlichung der göttlichen Macht Christi, diesen Widerspruch gegen sein innerstes Wesen in seiner Hauptkirche geduldet haben? Die Toleranz wäre sehr groß, die das zuließe. Merkwürdigerweise ist dieser innere Widerspruch keinem der Kunstkritiker aufgestoßen, der doch so nahe lag, vielleicht weil das Wesen des Arianismus, das den schroffsten und feindlichsten Gegensatz zur katholischen Kirche ausmacht, nicht berücksichtigt wurde. Wir stehen also hier vor einer nicht genügend zu lösenden Frage: wer ist der Urheber dieser anscheinend älteren und besseren Mosaiken[2], welche die stilistische Kritik in eine frühere Zeit verweist, als diejenigen, welche der Liber pontificalis dem Erzbischof Agnellus zuschreibt? Zwingende innere Gründe nöthigen uns, diese Mosaiken der Zeit des herrschenden Arianismus abzusprechen, man müßte denn eine Toleranz des arianischen Königs gegen den Katholicismus annehmen, die schwer denkbar ist[3]. Theodorich übte zwar erst in den späteren Jahren seiner Regierung directe Verfolgung und Unterdrückung seiner katholischen Unterthanen aus, die Verherrlichung des Katholicismus in einem Cyklus von Mosaiken an dem

[1] Bekannt ist der Lehrsatz des Arius von Christo: ἦν ὅτε οὐκ ἦν ὁ υἱός. Ueber die Cultur der Ostgothen vergleiche die Literatur, welche Wattenbach angibt: Deutschlands Geschichtsquellen, Bd. I, S. 55. Manso a. a. O. S. 401: ‚Es ist bemerkenswerth, daß Cassiodor und der Anonymus Valesii, die so viel weltliche, von dem König theils aufgeführte, theils hergestellte Bauten namhaft machen, keine einzige Kirche nennen. Die Voraussetzung, daß der arianisch gesinnte König nur für arianische Christen baute und dadurch die katholische Partei verletzte, kann allein das Schweigen begreiflich machen.‘

[2] Rahn S. 281 führt als Beweise der frühen Entstehungszeit an, daß die Darstellung der Kreuzigung fehlt, auch die Himmelfahrt, sowie die Ausgießung des heiligen Geistes. Die Andeutung des jüngsten Gerichtes fällt noch in die Reihenfolge der Wunder, während sie in späteren Bildern erst nach der Himmelfahrt kommt.

[3] Oder spätere, bedeutende Ueberarbeitungen annehmen. In der deutschen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle Bd. I, S. 32 heißt es: ‚Ueber das Ganze läßt sich kein zusammenfassendes Urtheil abgeben, denn der größte Theil der ersten Reihe hat zu sehr an Ursprünglichkeit verloren, und die oberen, wenn auch weniger ruinirt, haben ebenfalls Veränderungen erlitten.‘

Langschiff der größten und schönsten arianischen Kirche ist aber ein völliges Unding. Theodorich hat zwar den Katholiken Freiheit gewährt, die Künste zu üben, niemals aber dieselben unterstützt und begünstigt. Demnach wäre eher anzunehmen, daß diese älter scheinenden Masaiken in katholischer Zeit entweder nach alten Vorlagen oder von besseren Künstlern gefertigt wurden, die der älteren Weise treu blieben [1]. — Selbst wenn man jene Arbeiten der Epoche der Arianer zuschreiben wollte, könnte ein Zeitraum von fünfzig Jahren bis zur Zeit des Agnellus schwerlich für die Stilkritik genügen, den Abstand zu erklären; außer dieser ist aber auch die historische Kritik zu berücksichtigen [2].

Daß dieser Cyklus ächt byzantinischen Ursprungs ist, dafür sprechen folgende Anhaltspunkte: einmal treten nationale Gewänder auf; so ist im sechsten Bilde der Pharisäer als vornehmer Byzantiner gekleidet; dann dürfte der Christustypus in dem rundlichen Gesicht mit starkem Haar, großen, weitgeöffneten Augen, in purpurfarbener Dalmatica und Toga mit kreuzförmigem Nimbus, entscheidend sein für Byzanz. Eigenthümlich wirkt die Aehnlichkeit vieler Motive mit denen der Katakomben; so ist auf dem ersten Bilde der Geheilte, welcher sein Bett fortträgt, eine knabenhafte Figur und die Composition der altchristlichen auffallend ähnlich, ebenso die Erweckung des Lazarus, wo dieser als Mumie in dem Grabmal aufrecht steht, die wunderbare Brodvermehrung im zwölften Bilde nicht minder; überhaupt sind diese Compositionen noch ganz in der alten, knappen und sparsamen Weise des Erzählens aufgebaut, so daß es nahe liegt, sie als Copien älterer Vorlagen zu betrachten.

Die Darstellungen aus dem Leiden des Herrn sind als frühe Versuche auf diesem Gebiete merkwürdig, welches die späteren Jahrhunderte erst völlig ausgestaltet haben; so sehen wir das heilige Abendmahl vielleicht in der ältesten historischen Form: Christus und die Apostel sind um den halbrunden Tisch (Sigma) auf Ruhepolstern versammelt, auf dem Tisch liegen sechs Brode und zwei Fische, eine Erinnerung an den symbolischen Fisch (ΙΧΘΥΣ) der frühchristlichen Zeit und zugleich ein Beweis für die Abstammung der Com-

---

[1] Richter S. 43: ‚Vergleicht man diese Bilder mit denjenigen, für welche die Zeit des Agnellus gesichert ist, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß hier zwei ganz verschiedene Kunstepochen und -Richtungen sich gegenüberstehen. Die von den Documenten katholischer Verfasser verschwiegenen Bilder sind um so viel vollkommener und vorzüglicher, dabei in der ganzen Auffassung so viel höherstehend, daß sie für älter gelten müssen.'

[2] Cfr. Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture, Paris 1879, p. 98: ‚La question est de savoir, si, dans la première phrase „tesselis decoravit" se rapporte à Théodoric ou à Agnellus. Je penche pour la seconde explication. L'inscription qui nomme Théodoric est relative à la construction, à l'architecture de l'église. Je crois qu'on peut attribuer au règne de Justinien les grands sujets traités sur les parois latérales, le long de la nef centrale.'

sition; denn wir finden ähnliche Darstellungen häufig in griechischen Miniaturen wieder. Dem heiligen Abendmahl folgen: Christus am Oelberg — der Verrath des Judas — die Gefangennahme — die Scene vor dem Hohenpriester, wobei die Ankläger wieder byzantinisches Costüm tragen — die Ankündigung der Verläugnung Petri und diese selbst — Judas, das Geld zurücktragend — Christus vor Pilatus, wobei die Händewaschung völlig den Darstellungen der Sarkophage (Junius Bassus) entspricht, mit Ausnahme des hier ächt byzantinischen Costüms des Pilatus — der Gang zum Kreuzestode — die Marien am Grabe, wobei das geöffnete Grab in einem kleinen Rundtempel mit Kuppel sichtbar ist — die Scene in Emmaus — der Auferstandene inmitten der Apostel [1]. Der Typus Christi ist in diesen Bildern der des reifen, bärtigen Mannes und von dem jugendlichen, altchristlichen in den Compositionen der ersten Reihe durchaus verschieden; übrigens tritt hier ganz entschieden das Bestreben auf, die höhere, göttliche Würde des Erlösers zu betonen, ihn in erhabener Ruhe zu schildern, so in der großartigen Scene vor Pilatus. Hier, wie auf dem Wege zum Kreuz und in anderen Bildern, spielen die Ankläger und Feinde Christi eine keineswegs glänzende Rolle, ja sie sehen wehmüthig, mehr wie Leidende aus, denn als Triumphirende: überall tritt die Gestalt des Erlösers groß und würdevoll gedacht [2] auf, und wir möchten diese Scenen aus der Leidensgeschichte als die Vorläufer der Compositionen Giotto's in der Arena zu Padua betrachten, an die sie auffallend erinnern.

Diese beiden Cyklen an den oberen Wänden des Mittelschiffes sind durch Zwischenfelder unterbrochen, welche schematisch eine fingirte, mit Muschel gekrönte Nische — zur Seite zwei Tauben — darstellen, unter denen eine Reihe von 30 männlichen Gestalten mit Schriftrollen in den Händen auftritt, alle gut und in der Weise der Propheten oder Apostel drapirt, von energischem Ausdruck, mit hellblauen Nimben, theilweise mit Tonsuren versehen, sämmtlich von blauem Hintergrunde sich abhebend.

Den Glanz dieser selten reichen Innendecoration vollendet ein Cyklus von Mosaiken zwischen den Archivolten und dem Anfang der Fenster, auf zwei breiten Wandstreifen, welcher, vielleicht in Bezug auf die in den Basiliken übliche Trennung der Geschlechter, zwei Züge von Kronen tragenden Heiligen vorführt: links eine Prozession von 22 heiligen Frauen [3], die sich aus den

---

[1] Ist vielleicht hier an das Hemisphärium in der Kirche des heiligen Grabes zu denken: ‚cingebatur id 12 columnis pro numero sanctorum Servatoris nostri Apostolorum'? Cfr. Euseb. V. C. l. III, c. 38.

[2] Seine körperliche Erscheinung überragt die Umgebung, das Haar ist blond, ohne daß deßhalb, wie Richter meint (S. 62), an einen ‚Heliand der Gothen' zu denken ist; denn auch der schöne Christus in der erzbischöflichen Kapelle hat blondes, langes Haar.

[3] Eugenia, Savina, Cristina, Anatolia, Victoria, Paulina, Emerentiana, Daria, Anastasia, Justina, Felicitas, Perpetua, Vincentia, Valeria, Crispina, Lucia, Cecilia, Eulalia, Agnes, Agate, Pelagia, Eufemia.

Thoren der Stadt Classis auf die Madonna mit dem Kinde, von Engeln umgeben, zu bewegt; an der Spitze der Prozession die drei Könige als die historischen und idealen Vorgänger; rechts eine ähnliche Reihenfolge von 26 männlichen Heiligen[1], die aus der Stadt Ravenna dem thronenden Christus zuschreitet. Der Hintergrund ist Goldfläche, auf der die Figuren durch Palmen von einander getrennt stehen; die Costüme sind bei den Männern, mit einer Ausnahme, einförmig weiß, daher der coloristische Eindruck hier nur ein dürftiger ist. In diesem Theile der Mosaiken ist vieles schadhaft, so sind zwei der weiblichen Heiligen verschwunden bis auf Spuren der Füße; die Magier wurden ganz von neuerer Hand, und von den vier Engeln in der Umgebung der Madonna ebenso die beiden äußersten in Stuck und Farbe ergänzt; auch an der Figur des thronenden Christus haben Veränderungen stattgefunden: so ist das Buch, das er hielt, verschwunden, welches die Inschrift trug: Ego sum lux mundi[2]; auch am Schluß der Prozession der Männer scheint eine Gestalt überarbeitet worden zu sein. Sämmtliche Figuren tragen Kronen in ihren Händen, ihre Haltung ist sehr einförmig, der Contur trocken, die Plastik fehlt, und die Draperien sind ohne tieferes Verständniß für den Organismus und die Bewegung des Körpers angelegt. Mit größerem Geschick ist das Körperliche bei den Frauen behandelt, so daß man hier bessere Künstler annehmen muß: ihre Gewandung ist reich mit Edelsteinen besetzt, sie tragen über dem weißen Kleide einen Ueberwurf in Goldstoff und Reifkronen, von denen Schleier herabgehen, die zugleich als Unterlage für die Kronen dienen. Eigenthümlich in diesem Zuge ist, daß nur der hl. Agnes in der Gestalt eines zu ihren Füßen stehenden Lammes ein Attribut zuertheilt wurde. Der Ausdruck der Köpfe ist ernst und feierlich, die großen Augen sind starr geöffnet, alle präsentiren sich in Vorderansicht und durch goldene Nimben ausgezeichnet.

In den Darstellungen Christi und Mariä auf Thronen bleiben die alten classischen Traditionen hier auffallend zurück: die kleinen Köpfe, Hände und Füße, das ältliche Christuskind, welches in einer mehr schwebenden Stellung auf dem Schooße der Mutter ruht, die erstarrten Bewegungen lassen die Züge des Verfalls deutlich erkennen, wie sie in den späten Mosaiken der

---

[1] Sabinus, Jabintus, Protus, Chrysogonus, Pankratius, Vincentius, Polycarpus, Demiter, Sebastianus, Apollenaris, Felix, Namor, Ursicinus, Protasius, Gervasius, Vitalis, Paulus, Johannis, Cassianus, Cyprianus, Cornelius, Hippolytus, Laurentius, Systus, Clemens, Martinus.

[2] Cavalc. l. c. p. 48, nota 1. Flavius Blondus (Historiae ab inclinato Romano imperio, Decas I, lib. IV. p. 44, ed. Basil. 1559) beschreibt das Mosaik: ‚In pariete aedis Beati Martini, qui est ad dextram, Ravenna qualis tunc erat, in hunc modum depicta est. Porta aurea Claudii Tiberii opus, qualis nunc extat propinquam habet insignem Beati Vitalis aedem, magna ex parte nunc integram; palatium postea illud superbissimum quod tanta cura impensaque Theodoricum exaedificasse Cassiodorus memorat, quale fuerit, nunc apparet, cuius quidem ad aliarum aedium, ut in pictura superbissimarum nullae iam diu vel minimae cernuntur reliquiae.‘

römischen Kirchen mehrfach auftreten. Viel besser und wahrscheinlich nach älteren Vorbildern gearbeitet sind die Engel zu Seiten der Madonna [1], welche lange, goldene Stäbe tragen und sich in richtigeren Körperverhältnissen präsentiren.

Wir erfahren aus Agnellus, daß das Portrait des Kaisers Justinian und das des Erzbischofs für die Basilika angefertigt wurden [2], und zwar für die Eingangswand; das Bild des Kaisers ist noch in einer Kapelle des linken Seitenschiffes vorhanden, das andere scheint untergegangen. Die alte Apsis sucht man vergebens, denn auch dieses Seitenschiff wurde mit einer Reihe von Kapellen modernisirt, nur die östliche derselben hat noch Wandverkleidung mit kostbaren Marmortafeln; gegenüber dem Eingang steht der altchristliche, steinerne Altar.

Die byzantinische Zeit ist in Ravenna durch die Kirchen S. Vitale, die erzbischöfliche Kapelle, S. Apollinare in Classe und S. Giovanni Evangelista repräsentirt. S. Vitale, von Erzbischof Ecclesius angefangen [3], von S. Maximianus (546—552) im Jahre 547 geweiht [4], ist in der Entwicklung der musivischen Kunst noch von Bedeutung, da hier die eigentlich productive Thätigkeit des Erfindens, Componirens und Durchbildens der Typen zum Abschluß gelangt und der byzantinische Stil nun seine feste Gestaltung, seine gangbaren Formen erreicht. Nur noch in den Resten der Agia Sophia, der Kirche von Salonich, der des Klosters vom Sinai sind uns die eigentlichen Grundzüge des justinianischen Stils, der entwickelten, byzantinischen Kunst erhalten, deren Einfluß die gesammte musivische Kunst Italiens, in Rom, Sicilien, Venedig unterlegen ist.

Das Chor und die Apsis von S. Vitale besitzen noch den Schmuck der Mosaiken, die früher das Innere überzogen, und die Architektur dieses schönen Kuppelbaues gewährt uns ein Bild der Sophienkirche zu Constantinopel. Ein ornamentirter Streifen am Bogen des Einganges zum Chor enthält eine

---

[1] Wie schwierig es ist, die Entstehungszeit von Mosaiken zu fixiren, sehen wir an dieser Gruppe, wo die Hauptfigur an die späten Arbeiten von S. Prassede und S. Francesca in Rom erinnert, die Engel viel früher scheinen, da sie nach älteren und besseren Vorlagen gearbeitet sind. Dieser Gesichtspunkt ist immer zu beachten.

[2] ‚In ipsius fronte intrinsecus si aspexeritis Iustiniani Augusti effigiem reperietis et Agnelli pontificis auratis decoratum tesselis.‘

[3] Agnellus (in vita S. Ecclesii) p. 318: ‚Ipsius temporibus ecclesia beati Vitalis martyris a Iuliano argentario una cum ipso praesule fundata est.‘ eod.: ‚Sed sicut superius dixi, in tempore istius ecclesia beati Vitalis martyris a Iuliano argentario constructa est. Nulla in Italia ecclesia similis est in aedificiis et in mechanicis operibus. Expensas vero in praedicti martyris Vitalis ecclesia, sicut in elogio sanctae recordationis memoriae Iuliani fundatoris invenimus, 26 milia aureorum expensi sunt solidorum.‘

[4] l. c. (in vita S. Maximiani) p. 329: ‚Consecravit ecclesiam beati Apolenaris pontificis in Classe sitam et beati Vitalis martyris in Ravenna et beati archangeli Michaëlis hic Ravennae.‘

Reihe von Medaillons, darin die Brustbilder Christi, der Apostel und der Martyrer Gervasius und Protasius, das erstere leider nur in Stuck dem Original nachgebildet. Die Seitenwände des Chores enthalten in zwei Geschossen Darstellungen des Alten und Neuen Testaments, welche um ein größeres Mittelbild geordnet sind: dieses ist rechts das Opfer Abels und Melchisedeks, links das Opfer Abrahams und die Bewirthung der drei Engel, Compositionen, in denen die historische Kunst nur versuchend auftritt: der ideale Inhalt, symbolischen Charakters, ist hier zunächst in eine ziemlich derbe Wirklichkeit versetzt; Figuren, Landschaft, Beiwerk zeigen das Bemühen, die alten symbolischen Beziehungen mit dem Leben in nähere Verbindung zu setzen. Abraham ist in der Scene der Bewirthung eine ziemlich dürftige Figur; ansprechend und ausdrucksvoll sind die Gestalten der drei Engel [1]. Ohne räumliche Absonderung erscheint daneben das Opfer Abrahams in gesteigerten Proportionen, wodurch die Scene der anderen entrückt wird: Abraham ist in pathetischer Haltung und in weißem Gewande dargestellt, das Schwert erhebend, während die Linke auf dem Haupte des gebundenen Isaak ruht; zur Seite steht der Widder. Man sieht, daß bei der Menge der guten Vorbilder aus der altchristlichen Kunst der Urheber dieser Composition sich viel freier und sicherer im Ausdruck fühlte, als in der vorigen. Der Gesichtspunkt, aus dem diese vier Scenen in den Bogenfeldern aufzufassen sind, ist kein anderer als ein dogmatischer: Abel, Melchisedek und Abraham sind Vorbilder Christi. Ueber diesen Compositionen schweben zwei Engel, welche ein Medaillon mit einem verzierten Kreuz tragen; daneben die Gestalten von Isaias und Jeremias mit Schriftrollen und Namensinschrift.

Auf der Seite der Apsis finden wir Moses in einer Landschaft als Hirt und: seine Berufung erhaltend, ähnlich den Vorbildern der Katakomben; an der gegenüberliegenden Wand die Gesetzgebung auf Sinai [2]. Die oberen Arkaden zeigen die Bilder der vier Evangelisten mit den Symbolen, sitzend in einer Landschaft, mit aufgeschlagenen Büchern, deren Aufschriften die Namen geben [3].

Der Bildercyklus des Chores findet in der Kuppel seinen Abschluß, deren Grundfläche ein Quadrat bildet: im Scheitelpunkt das Lamm mit goldenem Nimbus auf blauem Grunde mit silbernen Sternen, von einem Kranze umschlossen; den Rippen des Gewölbes entlang ziehen sich Frucht-

---

[1] In den Mosaiken von S. Maria Maggiore bei Rom ebenfalls vorhanden (Garrucci, Storia tav. CCXV).

[2] Moses ist, obgleich er auf dem Berge steht, größer als die unten wartende Volksmenge. Vgl. die Abbildungen bei Garrucci, tav. CCLVIII—CCLXIV.

[3] Die Embleme der Evangelisten sind als lebend der Landschaft eingereiht, überhaupt wird das Bestreben sichtbar, eine möglichst natürliche Verbindung von Symbol und Person herzustellen. Die Evangelisten sind gut entworfen, die Draperien verständig, die Köpfe aber am wenigsten gelungen.

Mosaik aus S. Vitale in Ravenna. (Zu S. 144.)

gewinde, wodurch der Kranz mit der Basis der Kuppel verbunden ist; die Zwischenfelder enthalten auf blauem Grunde Rankenwerk, in das allerlei Thiere verflochten sind: in der Mitte stehen auf blauen Kugeln Engel, deren emporgehobene Hände den Kranz im Scheitel der Decke tragen; ihre Haltung ist leicht, frei und ungekünstelt. Der Triumphbogen enthält zwei schwebende, das Medaillon mit dem Monogramm Christi tragende Engel, hinter den Engeln Cypressen, dann die Städte Jerusalem und Bethlehem.

Die Apsis bewahrt zwei große Ceremonienbilder: links den Kaiser Justinian inmitten seines Hofstaates[1], rechts die Kaiserin Theodora mit Gefolge. Neben dem Kaiser schreitet der Erzbischof Maximianus, in grüner Casula und Pallium, in der Rechten ein goldenes, mit Steinen besetztes Kreuz tragend, daneben zwei Cleriker, der eine ein Buch haltend, der andere ein Rauchfaß schwingend. Hinter dem Kaiser, welcher, wie die Kaiserin, den Herrscherornat trägt, drei Staatsbeamte, daneben die Palastwache; das Haupt des Kaisers ist durch den Nimbus ausgezeichnet, als Attribut der von Gott verliehenen Macht. Porträtartige Züge darf man sowohl beim Kaiser als beim Erzbischof voraussetzen, wie denn schon Agnellus von den vielen in Ravenna vorhandenen Bildnissen spricht, die seinen Beschreibungen als Grundlage dienten[2]. Eine künstlerische Behandlung der Gewänder ist in diesem Ceremonienbilde nicht vorhanden, und die Körperformen schwinden unter den breiten Flächen; dazu ist eine Gleichmäßigkeit in der Haltung der Köpfe, die sämmtlich in Vorderansicht sich präsentiren, und in den rechtwinklig gespreizten Füßen vorhanden, daß das Starre dadurch nicht wenig vermehrt wird. Die Kaiserin, welche, wie ihr Gemahl, ein goldenes Weihgeschenk auf den Armen trägt, hat zwei Hofbeamte zur Rechten, von denen der eine einen Vorhang aufhebt, zur Linken mehrere Hofdamen. Die Scene ist lebensvoller als die andere aufgefaßt; als Costümbilder sind beide wichtig. In der Mitte der Apsis folgt auf diese Compositionen das Bild des Erlösers auf einer blauen Weltkugel, in der Linken die Schriftrolle haltend. Dem Fußboden entspringen vier Quellen, die Ströme des Paradieses; zur Seite stehen zwei Engel mit langen Stäben. Der Typus Christi ist jugendlich, unbärtig, von rundlicher Bildung. Zweifellos ist dieser Christus eine viel würdigere und lebensvollere Erscheinung,

---

[1] Abbildungen bei Ciampini, Mon. vet. II, tab. XXII, p. 58. Seroux d'Agincourt, Peint. I, pl. XVI, 8 (beide gering). Knight, Ecclesiastical Architecture I, pl. 92. v. Hefner, Trachten des christlichen Mittelalters I, Taf. 91—92. Weiß, Costümkunde, Byzantiner S. 89. Garrucci, tav. CCLVIII—CCLXIV.

[2] Lib. pontif. p. 297: ‚De vero illorum effigie si forte cogitatio fuerit inter vos, quomodo scire potui: sciatis, me pictura docuit, quia semper fiebant imagines suis temporibus ad illorum similitudinem.' Eod. p. 348: ‚Et si fortasse quis secum cogitet, dicat aut alios interroget, quomodo iste vel unde scire poterat horum sanctorum effigies, quales fuerunt illi, si macilentes, si pingues, nulla dubitatio inde adcrescat, quia pictura insinuat mihi illorum vultus.'

als der in S. Apollinare Nuovo, während bei den Engeln der umgekehrte Fall stattfindet, ein Zeichen, daß der Werth der Vorlagen die Künstler beeinflußte, und zugleich ein Wink, in der Beurtheilung der Entstehungszeit der Mosaiken nicht allein stilistische Merkmale zu betonen. — Durch den auf der linken Seite postirten Engel wird der Titularheilige der Kirche, S. Vitalis, in byzantinischer Kriegertracht, dem thronenden Christus präsentirt, während rechts der Erzbischof Ecclesius, das Modell der Kirche darbietend, durch den andern Engel vorgestellt wird. Die Ceremonienbilder stehen mit dieser Composition der Tribuna in ideeller Vereinigung.

Die Kapelle des erzbischöflichen Palastes ist, wie aus der Inschrift sich annehmen läßt, wahrscheinlich von Petrus Chrysologus erbaut worden [1], welcher von 435—450 den Stuhl von Ravenna inne hatte; doch fehlt die nähere Bestätigung über den Bau sowohl, als über die Mosaiken, die von Crowe und Cavalcaselle, sowie von Burckhardt, noch in das fünfte Jahrhundert versetzt werden. Die Kapelle bildet ein kleines Quadrat mit vier kurzen Tonnenarmen, die als Stützen eines stark überhöhten, mittleren Kreuzgewölbes dienen; daran schließt sich im Osten der Chor im Rechteck. Vier Engel, in guten Verhältnissen, begleiten die Rippen des Kreuzgewölbes und stützen, ähnlich wie in S. Vitale, ein Medaillon, darin das Monogramm Christi; aber die Auffassung erscheint hier viel gezwungener und gewaltsamer: durch die Verschiebung der Gewänder ist der Eindruck des Erfassens und Tragens in einer Weise hervorgerufen, daß wir eine ziemlich späte Zeit der Entstehung dieses Theiles der Mosaiken anzunehmen berechtigt sind. Die goldenen Zwischenkappen tragen die Symbole der Evangelisten, während die Tragbögen der vier Kreuzflügel eine Reihe von sieben Brustbildern im Rund, zweimal den jugendlichen Christus zwischen sechs Aposteln, an der Süd- und Nordseite das Monogramm zwischen ebenso vielen weiblichen Heiligen enthalten. Der Typus Christi, jugendlich, bartlos, mit langem, blondem Haar, ist von großer Milde, Zartheit und von jenem Geiste der Sanftmuth erfüllt, wie ihn nur die frühe christliche Kunst besitzt; das Oval ist länglich und viel edler und ausdrucksvoller, als es die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in dem jugendlichen Christus erkennen lassen. Die weiblichen Heiligen in Brustbildern: Daria, Perpetua, Felicitas, Euphemia, Eugenia, Cäcilia, erinnern dagegen in ihren starren Zügen und in der Ueberladung mit Perlen an die späten Werke des achten und

[1] Agnellus erwähnt von Bauten des Petrus Chrysologus nur: ‚fontem in civitate Classis iuxta ecclesiam, quae vocatur Petriana, quam Petrus antistes fundavit. Iterumque fundavit domum infra episcopium Ravennae sedis, quae dicitur Tricoli, eo quod tria cola contineat, quae haedificia nimis ingeniosa inferius structa est. Fecitque non longe ab eadem domo monasterium sancti Andreae apostoli‘. In der Kapelle findet sich an einem Capitäl die Inschrift: ‚Petrus episc. sec. Ravenn. eccl. coeptum opus a fundamentis in honore ssrm. perfecit.‘ Den Namen Petrus haben übrigens noch mehrere der Erzbischöfe geführt. Abbild. bei Garrucci, tav. CCXXII—CCXXV.

neunten Jahrhunderts[1] in Rom, während die heiligen Sebastianus, Fabianus, Damianus, Cassianus, Chrysogonus, Chrysanthus mehr an die Typen von S. Giovanni herangehen. Die Wölbung des Chores zeigt auf Goldgrund Ornament von Blumen und Früchten, mit Vögeln dazwischen. Ueber dem Altar sehen wir eine Madonna, in der Haltung der Oranten die Hände ausbreitend, aus ganz später Zeit, ein Mosaik, welches früher der Tribuna des Domes angehörte[2]. Der Typus ist mit ziemlich derber Natürlichkeit ausgestattet. Zur rechten Hand erscheint noch einmal Christus in ganzer Figur, in der Linken das aufgeschlagene Buch, auf der rechten Schulter ein goldenes Kreuz tragend, zwar bartlos und mit Purpurmantel, aber doch nur eine Copie des Laurentius im Mausoleum und zwar in später, sehr mangelhafter Technik: seine Brust ist mit einem Panzer versehen, eine Auffassung, welche in der Kunst nur vereinzelt aufzutreten pflegt[3].

S. Apollinare in Classe wurde von Julianus Argentarius unter dem Episkopat des Ursicinus (534—538) erbaut, von Maximianus 549 eingeweiht; nach einer Notiz im Leben des Reparatus waren die Mosaiken in den Jahren 672—677 noch nicht vollendet[4].

Der Triumphbogen enthält im Rund ein Brustbild des lehrenden Christus: die Linke faßt die Schriftrolle, die Rechte ist zu feierlicher Ansprache gehoben; zu den Seiten die Evangelistensymbole als beflügelte Brustbilder. Der Typus Christi ist ernst und feierlich, die Augen sind starr, die Stirn breit, das Haar üppig, die Nase lang und schmal, der Bart dürftig. Unter den Evangelisten erblickt man auf jeder Seite je sechs Lämmer aufgereiht, welche in Prozession aus den Thoren der Städte Jerusalem und Bethlehem hervorgehen und sich nach dem Christusbilde zu aufwärts bewegen; darunter zwei Palmen, weiterhin die Erzengel Michael und Gabriel und unter den Engeln die Brustbilder von Matthäus und Lucas, deren Typen schon das Leblose und Mürrische der späten Kunst mit den parallelen Runzeln und der hervortretenden Stirn an sich tragen.

Die Mosaiken der Apsis bestehen aus zwei Abtheilungen: in der oberen

---

[1] Die Modellirung in fleischrothen Tönen, mit harten, weißen Lichtern, die an der Grenze des Nasenrückens, der Wangen und der Augen scharf sich abzeichnen, die schweren, dunkelrothen Conturen, der weiße, allmählich sich abtönende Lichtgrund, das reiche Costüm deuten auf die Technik einer späten Zeit.

[2] Von Richter S. 96 in das 12. oder 13. Jahrhundert versetzt.

[3] Von Rahn (S. 180) falsch beurtheilt: ‚ein Bild, dessen Anmuth die Zerstörung der unteren Hälfte tief beklagen läßt‘.

[4] Lib. pontif. p. 322, in vita Sancti Ursicini: ‚Iussitque et ammonuit hic sanctus vir, ut ecclesiam beati Apolenaris ab Iuliano Argentario fundata et consummata fuisset. Qui iussa mox adinplens, Deo volente, structa ab eo sancto est viro. In Italiae partibus lapidibus preciosis nullam ecclesiam similis ista, eo quod in nocte ut in die pene candescunt.‘ In vita Maximiani, p. 329: ‚Consecravit ecclesiam beati Apolenaris pontificis in Classe sitam.‘ Orthographie des Agnellus nach Holder-Egger.

erscheint in der Höhe die göttliche Hand im Gewölk, aus dem zugleich zwei Gestalten bis zu den Hüften sichtbar hervortreten, Moses und Elias, ersterer in altchristlicher Auffassung — wie in S. Vitale — jugendlich, letzterer greisenhaft gebildet, in weißen und wallenden Gewändern, die Rechte zu feierlicher Anrede gehoben; beide wenden sich einem großen, von einem Kranze umgebenen und mit Edelsteinen besetzten Kreuze zu, in dessen Mitte ein kleines Brustbild Christi[1] enthalten ist; an den Seitenarmen das A und Ω der Apokalypse, darüber das Monogramm IXΘYC und darunter die Inschrift: Salus mundi. Der Hintergrund ist blau, mit goldenen Sternen übersät. Das Kreuz bildet hier augenscheinlich in Verbindung mit den beiden Propheten, die ihm in lebhafter Unterhaltung zugekehrt sind, und in Rücksicht auf die göttliche Stimme von oben, durch die Hand aus den Wolken angedeutet, eine Vertretung Christi, und der Vorgang wäre demnach kein anderer, als die Verklärung auf Tabor in symbolischer Form, wozu der untere Theil der Composition ergänzend die Hand bietet. Dort erscheinen nämlich auf einem Wiesenplan, mit Blumen und zwerghaften Bäumen ausgestattet, drei zu dem Kreuze aufwärts blickende Lämmer, welche die obere Composition abschließen: sicher die drei der Verklärung anwohnenden Apostel Petrus, Johannes und Jacobus. Die Einkleidung eines historischen Vorgangs aus dem Leben Christi in diese Form eines Symbols ist naturgemäß eine archaistisch reproducirende und entbehrt dadurch der Naivität und Frische der alten Kunst. Die Landschaft enthält im Vordergrunde noch weitere zwölf Lämmer, Symbole der Gemeinde von Classis, in deren Mitte der Titularheilige der Kirche mit ausgebreiteten Armen für seine Heerde betend erscheint, die einzige reale Gestalt in der ganzen Composition. Unter der Apsis zwischen den Fenstern erkennen wir die lebensgroßen Figuren der Erzbischöfe Ecclesius, Severus, Ursus und Ursicinus in lehrender Haltung. In gleicher Linie mit diesen befindet sich in der Apsis die unterste Mosaikenreihe, zwei Compositionen, von denen die eine — leider durch Restaurationen fast unkenntlich geworden[2] — die drei Opferbilder: Melchisedek, Abraham und Isaak nebst Abel in einer kirchlichen Architektur vereinigt, die andere die Verleihung der Privilegien[3] der ravenna-

[1] Dieses ist lebensvoller und edler gebildet, als das größere Rundbild des Triumphbogens. Cfr. Garrucci, tav. CCLXV—CCLXVII; CCLXXV.

[2] Ueber die Restaurationen vgl. Crowe & Cavalc., Pittura p. 45; deutsche Ausgabe Bd. I, S. 29, Anm. 31.

[3] Lib. pontif., in vita S. Reparati p. 353: ‚Iste iam senior aetate et eius macilenta effigies erat in ecclesia beati Petri. Temporibus Constantini imperatoris maioris, patris Eraclii et Tiberii Constantinopolim perrexit et quicquid imperatori postulavit, obtinuit. Et iussit et eorum effigies et suam in tribunali cameris beati Apolenaris depingi et variis tesselis decorari ac subter pedibus eorum binos versus metricos describi, continens ita:

Is igitur socius meritis Reparatus ut esset,
Aula novos abitus fecit flagrare per aevum.

tischen Kirche an den Erzbischof Reparatus durch den Kaiser Constantin IV. Pogonatus († 685) darstellt, und zwar in Gegenwart seiner Brüder Heraclius und Tiberius, wie die Inschrift besagt. Sind auch die Züge derselben mit dem Pinsel erneuert, so ist doch diese Auffrischung eine Reproduction der alten, von Agnellus erwähnten Schrift in Mosaik[1]. Die Ansicht, daß in dem Bischof der consecrirende Maximianus zu finden sei, ist durchaus nicht haltbar, da, abgesehen von dem Zeugniß des Agnellus, der magere Typus des Erzbischofs Reparatus nicht zu dem Bilde des Maximianus in S. Vitale paßt. Zu diesem, die Autonomie der ravennatischen Kirche verherrlichenden Bilde wäre als Gegenstück die Composition am Triumphbogen des Tricliniums Papst Leo's III. zu nennen, in der die Verleihung der weltlichen durch die geistliche Gewalt vorgestellt ist[2]. Die Mosaiken des Langschiffes in S. Apollinare sind nicht mehr vorhanden, die in Feldern zwischen den Archivolten enthaltenen christlichen Embleme, nach alten Zeichnungen ausgeführt, sollen dieselben ersetzen.

Seit der Zerstörung von S. Paolo außer den Mauern bei Rom ist S. Apollinare in Classe die imposanteste, christliche Basilika; ein erhabenes Denkmal entschwundener Zeit, ragt sie in der Einsamkeit der weiten Felder, welche der dunkle Zug des berühmten Pinienwaldes in der Ferne begrenzt, in ihren grauen Quadermassen empor, zur Seite den runden Campanile, wie ein Rest uralter Vergangenheit. Feierliche Stille ruht auf dieser einsamen Gegend, und der Beschauer kann ungestört die gigantischen Formen auf sich wirken lassen und im Geiste das Leben dieser einst blühenden Hafenstadt hervorzaubern, ohne daß die Gebilde der Phantasie zerstört werden. Die kühnen Massen des Langhauses und der Seitenschiffe krönt ein offener Dachstuhl, und die schweren Sarkophage der ravennatischen Erzbischöfe decoriren die Wände, welche leider ihrer kostbaren Marmorverkleidung beraubt sind. Grüner Schimmel bedeckt den Fußboden und zieht sich an den Mauern empor, aber noch immer widersteht der uralte Bau den feindlichen Elementen, die ihn bedrohen.

Von den untergegangenen Mosaiken in Ravenna seien hier noch die von S. Michele in Affricisco genannt, nachdem schon früher des Berichtes von Rubeus über die verschollenen Bilder in S. Giovanni Evangelista gedacht wurde. S. Michele ist von Bacauda und Julianus[3] erbaut und 545 von Maximian

Et super capita imperatoris invenies ita: Constantinus maior imperator, Eraclius et Tiberius imperatores.' Fragment der Urkunde bei A. Mai, Auct. cl. V, 362.

[1] Der neueste Restaurator ist, der Inschrift nach, Battista Ricci 1861. Vgl. Crowe & Cavalc., Pittura p. 45, nota 1. Bei der Feuchtigkeit in der Basilika, deren untere Räume tief unter dem Niveau liegen und häufig mit Wasser angefüllt sind, ist eine häufige Ueberarbeitung der Mosaiken leicht erklärlich.

[2] Nur eine Reproduction ist noch vorhanden, welche 1743 nach einer alten Zeichnung gemacht wurde. Nähere Besprechung erfolgt weiterhin.

[3] Lib. pontif. p. 329, 330: ‚Bacauda et Iulianus a fundamentis fecerunt.'

consecrirt worden. Der abgenommene musivische Schmuck dieser Kirche aus der Tribuna und der Fassade des Bogens wurde 1847 von der preußischen Regierung in Venedig angekauft und befindet sich seitdem verpackt in Berlin; dem Inventar lag eine Zeichnung bei, nach der Jordan[1] die folgende Beschreibung gibt: ‚Inmitten der Nische steht auf blumigem Grunde der jugendliche, bartlose Heiland mit dem Kreuznimbus, in der Rechten einen schlanken Kreuzstab, in der vom langen Mantel bedeckten Linken das aufgeschlagene Buch haltend, welches die Inschrift trägt: Qui videt me, videt et patrem; ego et pater unum sumus. Rechts von ihm auf demselben Wiesengrunde steht der Erzengel Michael, links Gabriel, beide mit Namensinschrift: sie haben lange Flügel, einfachen Nimbus und weite Mäntel, in der Linken einen Stab, die Rechte hat jener staunend erhoben, dieser in den Falten des Mantels verborgen. Eingefaßt ist die Nische von einem Ornament, zwischen welchem Tauben fliegen und das oberhalb der Erlösergestalt durch das Lamm (?) im Medaillon geschlossen wird. An der Stirnwand über der Nische: im Mittelpunkt Christus als Weltrichter, ebenfalls mit Kreuznimbus, aber bärtig; er sitzt in den Mantel gehüllt auf einem Postament mit Kissen, hat die Rechte lehrend erhoben und trägt in der Linken das Buch. Neben Christus befinden sich zwei Engel mit Scepterstäben[2], Nimben und Flügeln, wie auf dem Nischenbilde; dann folgen rechts von ihm vier und auf der andern Seite drei Engel, ebenfalls mit Flügeln und in langen antiken Gewändern, in fast gleichmäßiger Haltung nach Christus hingewendet, jeder auf einer Posaune blasend. An den Zwickelseiten ist endlich links vom Beschauer S. Cosmas, rechts S. Damianus erhalten, jugendliche Gestalten in römischer Tracht &c.‘

Der Liber pontificalis enthält noch zahlreiche Andeutungen über Mosaiken in ravennatischen Kirchen, welche in den Stürmen der Zeit untergegangen sind, so über jene in der Basilika Ursiana, wo Euserius und Paulus eine Wand an der Frauenseite, die andere Satius und Stephanus mit allegorischen Bildern verzierten[3]. In der ‚ecclesia Petriana‘, welche nach der Mitte des achten Jahrhunderts durch ein Erdbeben zerstört wurde, wie Agnellus be-

[1] In den Nachträgen zur deutschen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle S. 357—361. Eine Wasserfluth, die die Füße der Gestalten umspülen soll, ist wohl nur Folge der schlechten Zeichnung. Cfr. Rubeus, Hist. Ravenn. lib. III. Ciamp. Vet. mon. t. II, p. 63.

[2] Cfr. Ciamp. Vet. mon. t. I, p. 126: ‚S. Dionysius Areop. de coelest. hierarchia confirmat, virgas angelorum designare regiam et ducalem dignitatem rectamque rerum divinarum ordinationem.‘

[3] Agnellus p. 289: ‚Qua Euserius (vel Cuserius) et Paulus unam parietem exornaverunt, parte mulierum, iuxta altarium sanctae Anastasiae, quod fecit Agatho. Ipsa est paries ubi columnae sunt positae in ordinem usque ad murum de postis maiore. Aliam vero parietem parte virorum comptitaverunt Satius et Stephanus usque ad praedictam ianuam et hinc atque illinc gypseis metallis diversa hominum animaliumque et quadrupedum aenigmata inciserunt et valde optime composuerunt.‘ Ueber die Kirche, welche noch Kathedrale ist, Fabri p. 1; Tarlazzi p. 27.

richtet, und welche später der König Aistulf wieder aufzubauen gedachte, sah man über der Mittelthür (porta regia) ein Bild des Erlösers, welches augenscheinlich eines hohen Rufes genoß [1]. In S. Giovanni Evangelista befand sich in der Tribuna, ‚supra sedem, ubi pontifex sedet', das Bild des Erzbischofs Petrus, stehend am Altar mit ausgebreiteten Händen, das Opfer verrichtend, während ein Engel daneben seine Gebete aufnimmt [2]. S. Neo vollendete die Basilika Petriana, deren Erbauer höchst wahrscheinlich Petrus Chrysologus gewesen ist, sowie S. Neo nicht als der Nachfolger des hl. Petrus I. zu gelten hat, sondern als der des Petrus Chrysologus [3]. Außer der musivischen Decoration von S. Giovanni in Fonte ließ Erzbischof Neo eine solche in einem Triclinium ausführen, darin die Darstellung der wunderbaren Brodvermehrung und der Schöpfung der Welt [4]. Auch die zerstörte Kirche von S. Stefano, von Maximianus erbaut, über deren Lage die ravennatischen Autoren im Zweifel sind, scheint in der Tribuna Mosaiken besessen zu haben, wenigstens erwähnt Agnellus ‚in cameris tribunae' das Bild des Maximianus. Von S. Agnellus rührt in der Stadt Classis im Kloster von S. Matthäus und Jacobus die musivische Decoration der Apsis her; dieses Kloster lag in der Nähe der Petrinischen Basilika.

Schauen wir nun zurück auf die stattliche Reihe der ravennatischen Denkmäler in der musivischen Kunst, so bieten sie uns in der Auffassung und Disposition der Gegenstände einen großartigen, erhabenen Eindruck. Das Statuarische, Plastische in der Persönlichkeit, der feierliche, würdevolle Ernst, dem alles Nebensächliche untergeordnet ist, geben diesen Compositionen einen eigenartigen, in der Geschichte der christlichen Kunstentwicklung hochbedeutenden Charakter. Das Landschaftliche erfährt, mit Ausnahme der Composition des guten Hirten im Mausoleum, nur geringe Durchbildung, nicht weil die mangelnde Kenntniß der perspectivischen Gesetze es verschuldete, sondern weil die Persönlichkeit in jener dominirenden Wucht der Erscheinung seine Bedeutung

---

[1] l. c. p. 289: ‚Ibi asserunt affuisse imaginem Salvatoris depictam, quam nunquam similem in picturis homo videre potuisset, super regiam; tam speciosissima et assimilata fuit qualem ipse filius Dei in carne non fastidivit, quando gentibus praedicavit.'

[2] l. c. p. 291: ‚Quae effigies ita facta: prolixam habens barbam extensis manibus, quasi missas canit, et hostia veluti super altare posita est, et ecce angelus Domini in aspectu altaris illius orationes suscipiens est depictus.'

[3] Cfr. nota 1 und 2 von Holder-Egger zu Agnellus p. 292.

[4] p. 292: ‚Domum infra episcopium Ursianae ecclesiae, quae vocatur Quinque agubites, a fundamentis construxit et usque ad effectum perduxit. Istoriam psalmi, quam cotidie cantamus, id est „Laudate Dominum de coelis", una cum cathaclismo in pariete, parte ecclesia, pingere iussit; et in alio pariete, qui super amnem posito, exornari coloribus fecit istoriam domini N. I. Christi, quando de quinque panibus et duobus piscibus tot milia homines satiavit. Ex una autem parte frontis inferius triclinii mundi fabricam comptitavit.'

absorbirt; wir sehen deßhalb nur dürftige Anfänge und Andeutungen, kaum genügend für die Aufstellung der Figuren. Die vielen Porträts, deren zuverlässige Charakteristik Agnellus schon hervorhebt, berechtigen uns, auf antike Traditionen zu schließen — die in den von Constantin gegründeten Malerschulen von Byzanz erhalten wurden — nicht minder die stilvolle Gewandung, welche die Körperformen in alter Weise bedeutsam hervortreten läßt, mit Ausnahme natürlich der Ceremonienbilder, in denen schwere Brocatstoffe jeden feineren Linienzug vernichten. Doch möchten wir nicht mit Richter[1] den vorwiegend antiken Charakter der ravennatischen Malerei gegenüber der ‚schwärmerischen, minniglichen Empfindung und der wesentlich mystischen Tendenz der italienischen Kunst Giotto's' so stark betonen, da ein Zusammenhalten dieser, in einer strengeren Technik, aus sprödem Material gefertigten und von orientalischem Geiste inspirirten Werke, die ganz andere Bedingungen ihres Seins voraussetzen, mit den Frescomalereien Giotto's, unter Berücksichtigung der nothwendigen Verschiedenheiten, keineswegs bei Giotto einen Mangel energischer Auffassung ergibt[2]. Letzterer ist durch seinen Besuch in Ravenna — bei seinem Freunde Dante, der im Exil weilte — in den Geist jener altchristlichen Monumente so eingedrungen, daß seine Werke überall ihren Einfluß erkennen lassen, vorzüglich die Malereien in Padua. Die statuarische Würde und Größe der Heilandsfigur, die er in den Fresken der Madonna dell' Arena geschaffen hat, sein Crucifixus in der Unterkirche von Assisi und in den Ognissanti zu Florenz sind Gestalten, welche auf die Mosaiken von Ravenna hinweisen. Giotto's Malereien haben Züge schwärmerischer Innigkeit an sich, die in seiner Zeit liegen, aber den Grundzug derselben bildet eine durchaus energische, charaktervolle Auffassung der heiligen Typen in statuarischer Würde und Größe. Man vergleiche ferner die Apostel des hochbedeutenden heiligen Abendmahles, von Taddeo Gaddi im Refectorium von S. Croce zu Florenz, mit den Aposteln in S. Giovanni in Fonte zu Ravenna, und man wird dieselben hochbedeutenden, tiefernsten, in sich abgeschlossenen Gestalten in einer Pracht der Gewandung wiederfinden, die der der Mosaiken nicht nachsteht und die nicht weniger an die Statuen eines Sophokles oder der römischen Dichter und Rhetoren erinnert.

---

[1] S. 114.

[2] Richter entwickelt eine sonderbare, durch nichts zu rechtfertigende Ansicht über Giotto: ‚In Ravenna sah er das Beste, was die frühmittelalterliche Malerei zu leisten vermochte, aber diese Monumente werden ihn mit nichten angezogen haben (sic). Seine eigenen Malereien erscheinen wie ein Protest nicht nur gegen die Formen der Darstellung, sondern auch gegen Auffassung und Gehalt derselben. Sein Ideal war und blieb die stille friedliche Ruhe ꝛc.' Das Ideal der stillen Ruhe findet sich bei Fra Angelico, aber Giotto ist Dramatiker in erster Linie. Man betrachte nur seine Pietà in Padua und man wird eine Kraft und Tiefe der Auffassung antreffen, die der in den Mosaiken von Ravenna nichts nachgibt. Wie in den Bildern Giotto's ein Protest gegen Auffassung und Gehalt dieser schönsten Werke der altchristlichen Malerei gefunden werden soll, ist ein völliges Räthsel!

Daß die dem Kreise der Symbole entwachsene Kunst, welche durch die Kirche selbst auf die Bahn der historischen Auffassung hingelenkt wurde, sich zunächst mit der statuarischen Durchbildung der Persönlichkeit, der Vollendung der heiligen überlieferten Typen befassen mußte, liegt in der natürlichen Entwicklung der Dinge. Auch in Italien und in den nordischen Ländern trat das Figürliche nicht sofort in richtigem Verhältniß zur Umgebung, zum Landschaftlichen in's Leben, sondern auf dem idealen Goldgrunde und in einer mehr der Plastik, dem Relief entsprechenden Weise. Die christliche Kunst mußte eine Formsprache ausbilden, die ihr noch nicht geläufig war, ohne daß wir an eine stete Umdeutung antiker Vorbilder zu denken haben. Daß die uralte Technik des Mosaiks im römischen Reiche niemals unterbrochen wurde, auch nicht in den Zeiten des Verfalls, ist ganz zweifellos, und ebenso wie die Fresken der Katakomben in der technischen Behandlung, der leichten und flüssigen Anordnung der Draperien, der in braunen, kräftigen Tönen gehaltenen Modellirung, der kühnen, skizzirenden Art der Stellungen und Gesten mit den antiken Werken in Pompeji völlige Uebereinstimmung zeigen, ja in einzelnen Compositionen sich auf gleicher Stufe des künstlerischen Ausdrucks befinden, so kann es nicht wunderbar sein, wenn diese nationale Weise auch in den Mosaiken sich wiederfindet: es ist die geläufige Sprache der Kunst überhaupt, ohne daß fortwährend an eine reflectirende Umgestaltung antiker Statuen von Rhetoren und Kaisern zu denken ist. Die Charaktere, welche das Christenthum in einer dreihundertjährigen Entwicklung unter den herbsten Prüfungen gezeitigt hatte, waren so eminent ausgeprägt und trugen einen so von den heidnischen Idealen abweichenden Typus an sich, sie waren auf einem so ganz anderen Boden erwachsen, daß die christliche Kunst wahrlich nicht der Inspiration entbehrte, für diese imponirende Welt der Ideen sich adäquate, würdevolle Kunstformen zu bilden und zwar aus sich heraus und in natürlicher, consequenter Entwicklung der gegebenen Factoren. Die langsame und mühevolle Technik der musivischen Kunst mußte naturgemäß dem Relief näher stehen, als der leichten Wandmalerei in ihrer Verschmelzung und flüssigeren Behandlung der Modellation. Aber doch liegt schon in der frühen Malerei der Katakomben eine Technik, die sie dem Mosaik nahestellen mußte und den innigen Zusammenhang beider deutlich erkennen läßt. Die altchristlichen Bilder sind farbig, auf hellen Grund versetzt, in jener einfachen, linearen, reliefartigen und durchsichtigen Compositionsweise, die eine eigentlich malerische Behandlung ausschließt. Die Modellirung ist zumeist in einem braunen oder röthlichen Tone, einfarbig gehalten, die Conturen wurden stets in dunkleren Linien gegeben, zuweilen mit dem Eisen in den Kalkgrund eingeritzt und dann mit Farbe überzogen; Augen, Nase, Mund sind mit schwarzen Strichen markirt, die Augen fast immer weit geöffnet; der Ausdruck hat etwas Mildes, aber auch Starres. Das Landschaftliche, mit Ausnahme einzelner schöner Compositionen, so des Schiffes im Sturm in den Sacramentskapellen und

der Bilder der Jahreszeiten, wurde nur angedeutet; wie weit ist also der Schritt von dieser Technik zu der der musivischen Malerei in ihrer statuarischen Auffassung? Ist nicht die Malerei der Katakomben eine einfache Vorstufe derselben? Würde sie sich nicht als farbiges Relief von dem weißen, leuchtenden Kalkgrunde, ohne in ihrem Wesen zu verlieren, auf den gelben oder Goldgrund des Mosaiks versetzen lassen? Ist nicht die einfache Weise der Modellirung in braunen oder röthlichen Tönen, mit dunklem, festem Contur, der das Figürliche sicher umzieht, in der Technik der musivischen Malerei wiederzufinden, und liegt nicht auch in der kühnen Art der zeichnenden Behandlung schon jene feste und sichere Auffassung in Stellung und Gesten, die uns in den Mosaiken entgegentritt?

Wir sehen deßhalb in der Entwicklung der christlichen Kunst, welche an der Hand der so eminent conservativen Kirche vor sich geht, eine ruhige, consequente Ausgestaltung des Gegebenen, einen innigen Zusammenhang bis zu den Quellen hin und ein sorgfältiges Bewahren des Erworbenen an Inhalt und selbst an der Form. Die christliche Kunst zerstückeln und für ihre besten Leistungen aus nationalem Leben und Fühlen heraus fortwährend ein ängstliches Suchen und Tasten nach antiken Vorbildern voraussetzen, bei jeder gelungenen Draperie auf einen Senator oder Rhetor schließen, der nachgeahmt worden ist, heißt: die Lebenskraft, das Wesen der christlichen Kunst völlig mißverstehen [1]. Die malerischen und edlen Motive der Gewandung, des engen Gefältes waren in Natur im ganzen römischen Reiche überflüssig vorhanden, und jede Zeit, die nationales und religiöses Leben hat, bildet aus eigener Anschauung heraus lebenskräftige Formen; sie wendet sich nicht nur an die Tradition, sondern auch an das Leben [2], und geleitet von plastischem Gefühl und künstlerischer Wahl, sucht sie da ihre Vorbilder; die Inspiration erhält sie von den Idealen ihres höheren, geistigen Lebens, ebenso wie einst die Schule des Phidias in Griechenland. Die Mosaiken Ravenna's lassen den conservativen Charakter der christlichen Kunst deutlich erkennen: nur ungern trennt sie sich von der symbolischen Art des Vortrages, von dem Einkleiden in Allegorien; immer wieder kommt sie auf diese ehrwürdigen Denkmale ihres langen und schweren Kampfes, auf die Quellen ihres Trostes, ihrer Begeisterung im Leiden zurück, die mit ihrem Leben so innig verwachsen sind. Ja, sie versucht, wie in dem schönen, ächt christlichen Bilde des guten Hirten im Mausoleum der Galla Placida, dieses ehrwürdige Symbol der

[1] Richter S. 125: ‚Schon die Wahl der Gewänder läßt erkennen, daß die Maler mit Verläugnung des Vorbildes der Katakomben die Statuen von Göttern und Heroen, von Kaisern und Rhetoren in's Auge gefaßt hatten.'

[2] Es ist nicht anzunehmen, daß in den von den Kaisern begünstigten und mit Privilegien überhäuften Kunstschulen nur nach Statuen und nicht nach dem Leben studirt worden sei, das wäre dem römischen Sinn völlig zuwider gewesen, der das Porträt, das Individuelle so fein durchzubilden liebte.

historischen Auffassung zu nähern, und verleiht dadurch ihren Werken einen neuen und bedeutsamen Reiz, nicht nur durch den Fortschritt zum Malerischen hin, sondern durch die Offenbarung ihres geistigen Lebens, welches das kirchliche begleitet, verherrlicht und verdeutlicht. Die Typen des Erlösers, der Gottesmutter, der Apostel finden sich, der Tradition entsprechend, unverändert wieder; neben dem jugendlichen Christus in S. Apollinare Nuovo und in der erzbischöflichen Kapelle, neben dem guten Hirten im Mausoleum der Galla Placida sehen wir in S. Giovanni in Fonte, in S. Apollinare Nuovo[1], in S. Vitale und in S. Apollinare in Classe (Brustbild in der Mitte des Kreuzes) jenen ehrwürdigen Typus von S. Callisto, den die christliche Kunst als ihr unveräußerliches Eigenthum beansprucht, und der, in der byzantinischen Kunst zur monumentalen Würde und Größe durchgebildet, in den Werken Giotto's, Fra Angelico's, Raffaels und Leonardo's fortlebt und bis zum Ende menschlicher Cultur und Kunstübung ihr höchstes Ideal bleiben wird. Die Apostel erhalten in dem Deckenbilde von S. Giovanni in Fonte, Petrus und Paulus in der überlieferten porträtartigen Auffassung an ihrer Spitze, ihre würdigste monumentale Darstellung. Diese kühnen, großartig empfundenen und bewegten Figuren erscheinen als die Träger einer idealen, weltgestaltenden Cultur, als die Säulen im Tempel des neuen Jerusalems; wir haben sie schon mit den Aposteln im Refectorium von S. Croce in Florenz in jenem hochbedeutenden heiligen Abendmahl verglichen, das dem Taddeo Gaddi zugeschrieben wird. Giotto, im Leben des hl. Johannes, in Florenz, und in den Fresken zu Padua, hat diese wunderbar großen und einfachen Charaktere treu übernommen; in den Tapeten Raffaels, im heiligen Abendmahl des Leonardo sind sie das Gemeingut der christlichen Welt geworden.

Das Bild der Madonna in S. Apollinare Nuovo zeigt jene der byzantinischen Kunst eigene historische Auffassung einer thronenden Herrscherin; sie trägt ein Purpurgewand, Schuhe mit goldenen Sternen, und das Kind auf ihrem Schooße ist mit einer Tunica von Goldstoff bekleidet; durch die assistirenden Engel wird das Feierliche und Ceremonielle gesteigert. Die Haltung des Kindes und die mangelhaften Proportionen der Madonna sind allerdings nicht im Stande, in Verbindung mit dem altchristlichen Motiv der Anbetung der Könige, die Scene den besten Leistungen der Katakomben gleichzustellen, da hier schon auffallende Züge der abwärts gehenden Kunstbildung auftreten. Für die Bedeutung der Einzelgestalt sind in den sechzehn Figuren zwischen den Fenstern des Langhauses von S. Apollinare Nuovo, mit freien, kühnen und ausdrucksvollen Bewegungen, hochbedeutende Monumente gegeben, die jeder Kunstrichtung als mustergültige Vorbilder dienen können.

[1] ‚Der thronende Christus stimmt merkwürdig überein mit dem Deckenbild der Hauptkapelle in den römischen Katakomben von S. Pietro und Marcellino, einem wohl sicher früheren Werk.' Richter S. 69 und Crowe & Cavalc., Pittura p. 48. Gute Abbildung bei Garrucci, Storia t. II.

Constantin der Große hatte im Jahre 334 Bestimmungen erlassen, welche geeignet waren, die Ausbildung der Künstler zu fördern. Für die Baulust in Constantinopel fehlte es an genügenden Kräften, den ungewöhnlichen Ansprüchen zu genügen, die eine so schnell in Prachtbauten emporwachsende Stadt an fast alle Künste gestellt hatte, deßhalb heißt es in diesem Gesetz[1]: ‚Wir bedürfen sehr vieler Architekten, da aber Mangel daran ist, sollen gebildete junge Männer zu diesem Studium ermuntert werden (in den afrikanischen Provinzen), die, etwa zwanzig Jahre alt, den Wissenschaften obgelegen haben. Damit ihnen dieß erwünscht sei, wollen wir, daß sowohl sie als ihre Eltern von persönlichen Lasten frei seien, und daß denen, welche lernen wollen, ein hinreichender Gehalt zugesichert werde.‘ Ein zweites Gesetz (337) Constantins lautete: ‚Wir verordnen, daß die Künstler, welche kurz hierunter verzeichnet sind, in den einzelnen Städten, wo sie sich aufhalten, von allen Aemtern frei sein sollen, da der Erlernung der Künste Muße zu gewähren ist, damit sie um so mehr dahin streben, selbst geschickter zu werden und ihre Söhne zu unterrichten: Baumeister, Getäfelmacher (laquearii), Tüncher, Zimmerleute, Steinhauer, Silberarbeiter, Maurer (structores), Goldsticker, Ciselirer, Maler, Steinmetzen, Intarsiatoren, Bildhauer, Mosaikarbeiter, diatribarii, Erzarbeiter, Schmiede, Marmorarbeiter, Vergolder, Metallgießer, Purpurfärber, Fußbödenarbeiter (tesselarii), Goldschmiede, Spiegelmacher, Holzarbeiter, Wasserarbeiter (aquaelibratores), Glaser, Elfenbeinschnitzer, Gerber, Töpfer, Bleiarbeiter, Kürschner.‘

Wir sehen hieraus, daß auch jenen Handwerken ein Impuls zu künstlerischen Leistungen gegeben war, die sich in anderen Ländern niemals über das Niveau mechanischer Handfertigkeit emporheben konnten. Im Jahre 344 ging von Constantius und Constans eine neue Verfügung aus:

‚Die Mathematiker, Geometer und Architekten, welche die Proportionen der Theilung und die Profile kennen und durch Maß und Anordnung Gebäude errichten, sowie diejenigen, welche die Wasserbauten mit der Wage ausführen, fordern wir durch unser Wort zu gleichem Eifer des Lehrens und Lernens auf. Daher sollen diejenigen, welche zu lehren verstehen, sich der Exemtionen zu erfreuen haben und Schüler annehmen.‘

Für die Maler wurde durch Gratian, Valens und Valentinian i. J. 374 eine besondere anregende Bestimmung erlassen:

‚Es ist unser Wille, daß diejenigen, welche die Malerkunst betreiben, wenn sie nur freigeboren sind, weder durch Kopfsteuer, noch im Namen der Frauen, oder auch der Kinder zu Abgaben heranzuziehen sind, und daß sie nicht einmal als ausländische Sklaven zur Steuer genöthigt werden, wenn sie bloß die Erzeugnisse ihrer eigenen Kunst verkaufen; Buden und Werkstätten dürfen sie an öffentlichen Plätzen frei von Abgaben halten, wofern sie in denselben ihre eigene Kunst betreiben und keinen Fremden aufnehmen.

[1] Unger, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, S. 43 ff.

Wir haben durch dieses Gesetz bestimmt, daß sie weder der Gewalt der Ortsrichter unterworfen, noch zur Stellung von Pferden oder Dienstleistungen verpflichtet sein sollen, noch auch von den Richtern zur Anfertigung von Heiligenbildern, oder zur Ausschmückung öffentlicher Werke ohne Lohn gezwungen werden. Das alles haben wir derartig bewilligt, daß, wenn jemand diese Bestimmungen nicht beachten sollte, ihn die Strafe treffen soll, womit Kirchenschänder zu belegen sind.'

Daß die Söhne der Vornehmen auf diese der Kunst ehrenvollen Bedingungen hin sich mit Vorliebe derselben widmeten, ersehen wir aus Agathias [1], welcher der berühmten Architekten Metrodoros und Anthemios aus Tralles gedenkt, welche nach Byzanz berufen wurden und von denen der erstere ,viele Söhne der Vornehmen unterrichtete'. Die Frucht dieser außergewöhnlichen Bestimmungen, die kein anderes Land wieder aufzuweisen hat, war das üppige Wachsen und Gedeihen der Künste bis hinauf in die Zeiten der bilderstürmenden Kaiser, und eine Pracht monumentaler Bauten, in deren Ausschmückung alle Künste harmonisch zusammentreten konnten. Wenn wir des Paulus Silentiarius poetische Beschreibung der Agia Sophia in ihrer fabelhaften Pracht der Ausstattung bis zu den Webereien und Stickereien der Vorhänge durchgehen, vermögen wir erst die Bauten Constantins und seiner Zeit zu würdigen; denn gerade der harmonische Eindruck, die Vollendung und Einheit des Stils bis in's Kleinste hinein, die Verschmelzung von Erhabenheit und Glanz, das Product des Zusammenwirkens aller Künste gibt den Monumenten jener Zeit einen überwältigenden Charakter. Zwar sind uns die musivischen Werke nur zum Theil erhalten, und der glänzende Rahmen, in dem diese Bilder sich präsentirten, ist dahin: die mit Gold überzogenen Decken, die in den kostbarsten, spiegelnden Marmortafeln prangenden Wände, der künstlerisch entworfene Fußboden, die schweren, seidenen Vorhänge mit figürlichen Compositionen, der von Edelsteinen blinkende Altar, die goldenen Leuchter und Lampen, die zahlreichen Weihgeschenke in edlen Metallen, der goldene Lichtschein — der, nach Eusebius, die Kirche des heiligen Grabes erfüllte — diese künstlerische Einheit ist für immer dahin.

Wir haben die Mosaiken von Ravenna der Uebersichtlichkeit halber in fortlaufender Erzählung betrachtet, ohne auf die gleichzeitigen, römischen Monumente Bedacht zu nehmen, und kehren jetzt dahin zurück.

Die musivischen Werke des fünften Jahrhunderts in Italien sind verhältnißmäßig zahlreich. In Rom gehört das älteste derselben, i. J. 424 unter dem Pontificat Cölestins I. entstanden, jetzt nur noch ein Fragment, der Kirche S. Sabina an: zwei Figuren symbolischen Charakters, welche die Kirche der Heiden- und der Judenchristen vorstellen [2]. Beide, in guten Körperverhält-

[1] Agathias, aus Myrina in Aeolis, verfaßte eine Geschichte Justinians von 533 bis 559. Unger S. 46.

[2] Ciampini, Vet. Mon. t. I, tab. XLVIII.

nissen gehalten, mit Purpurgewand drapirt, vertreten den besseren Stil der früheren Epoche.

Die römische Basilika S. Maria Maggiore wurde von Sixtus III. (432—440) musivisch decorirt, wie es durch den Brief Hadrians I. an Karl den Großen und eine Inschrift an der Pforte, welche der Restauration im 16. Jahrhundert zum Opfer gefallen ist, bezeugt wird. Papst Liberius ist, nach dem römischen Liber pontificalis, der Gründer der Kirche, womit die alte Tradition übereinstimmt, daß dieselbe lange den Namen Liberiana geführt habe. Nun sagt zwar der Liber pontificalis [1] im Leben des Papstes Sixtus III.: ‚hic fecit basilicam'; indeß wird dieser Ausdruck nicht nur von der Erbauung, sondern auch von Restaurationen und Ausschmückung des Innern gebraucht. Die Mosaiken bestehen in der Decoration des Triumphbogens und in einer Reihe von Compositionen an den Wänden des Mittelschiffes. Der Triumphbogen ist in fünf Abtheilungen zerlegt, von denen die oberste sich fortlaufend über den Bogen hinzieht, die übrigen vier dagegen von ihm zerschnitten werden. Diese Decoration steht den Arbeiten an den Wänden des Mittelschiffes bedeutend nach: Symmetrie der Composition, Zusammenhang und Uebersichtlichkeit fehlen, die Sonderung der Gruppen und Deutung der Vorstellungen ist nicht leicht, und manche derselben weichen in auffallender Art von der späteren Auffassung der heiligen Geschichte ab.

Das Langschiff enthält an den oberen Wänden in quadratischen Abtheilungen eine Folge historischer Darstellungen aus dem Leben der Altväter, Abraham, Isaak, Jakob und der großen jüdischen Führer Moses und Josua, in denen eine großartige und freie Art des epischen Erzählens vorwaltet. Agincourt stellte sie in Parallele mit den Reliefs an der Säule des Trajan, und es ist nicht zweifelhaft, daß das antike Costüm, die Art der Gruppirung und selbst viele Motive der Stellungen eine auffallende Uebereinstimmung zeigen [2]. Ueberarbeitungen und Ergänzungen in Malerei haben den harmonischen Charakter geschädigt, aber noch immer ist das coloristische Moment, Breite der Licht- und Schattenmassen, Kraft der Farbengebung von bedeutendem Eindruck. Ist hier das Vorbedeutende in mehr dramatischer und energischer Weise des Vortrags gezeichnet, so enthält der Triumphbogen die Erfüllung in Bildern aus dem Leben Christi; das Mosaik der Tribuna, in dem die Glorie des Erlösers den Abschluß bildete, ist nicht mehr vorhanden und durch ein spätes Werk des 13. Jahrhunderts ersetzt worden. Den Mittelpunkt des oberen Streifens, der sich über den Bogen [3] hinzieht, bildet in

[1] ‚Hic fecit Basilicam sanctae Mariae quae ab antiquis Liberii cognominabatur iuxta macellum Libyae.' Sie erhielt auch den Namen ‚ad praesepe' und, da sie unter denen der hl. Maria geweihten hervorragte, den von S. Maria Maggiore.

[2] Peinture pl. XV. XVI. Garrucci, tav. CCXI—CCXXII.

[3] Ueber die Decoration des Triumphbogens Ciampini l. c. p. 199: ‚Sicut in illis (paganorum) victoris effigies et instrumenta victoriae exponebantur, ita christiani

einem Rund ein Altar mit dem versiegelten Buche, dahinter ein Thron mit Kissen, von einem Kreuz überragt; zu den Seiten des Rundbildes die Apostel Petrus und Paulus, darüber die Embleme der Evangelisten, darunter die Inschrift: Xistus Episcopus plebi Dei; etwas tiefer inmitten des ornamentirten Bandstreifens, der den Bogen einfaßt, das Monogramm Christi. Der oberste Theil, welcher durch das Rundbild in zwei Compositionen zerlegt wird, enthält links vom Beschauer eine Darstellung der Verkündigung des Erlösers, an welche sich unmittelbar die der Geburt Johannes des Täufers anschließt. Maria sitzt, zwei Engel stehen an der rechten Seite, ein dritter schwebt, einer antiken Victoria sehr ähnlich, darüber; Gabriel steht rechts. Die Fortsetzung jenseits des Mittelbildes im Rund erfolgt in der Darstellung im Tempel, wobei die Figuren in Arkaden versetzt sind; die obere Reihe entbehrt dadurch aller Symmetrie, und bei der Zerdehnung der Compositionen ist von Einheit und Uebersichtlichkeit nicht die Rede; nur mühsam sind die einzelnen, statuarisch aufgefaßten Personen zu einem Ganzen zusammenzubringen. Der zweite, vom Bogen durchschnittene Streifen enthält links die Anbetung der Könige in einer merkwürdigen Idealität der Auffassung, die jeder Anknüpfung in der älteren Kunst völlig entbehrt: das göttliche Kind, als der Mittelpunkt der Composition, sitzt auf einem breiten Throne, mit goldenem Nimbus ausgestattet, der von einem Kreuze überragt wird; daneben scheint Maria zu sitzen[1], an deren Seite zwei Magier mit den Gaben in der Hand stehen. Hinter dem Throne sieht man Engelsfiguren; der Stern darüber macht die Scene in der Deutung zweifellos. Dieser merkwürdigen Composition entspricht auf der andern Seite die Disputation Christi mit den Lehrern der Synagoge, welche in zwei Gruppen stehender Figuren zerfällt: einmal die Schaar der Lehrer, dann eine Gruppe, an deren Spitze der göttliche Knabe sich befindet; hinter ihm zwei Engel, dann Maria und Joseph, zum Schluß ein dritter Engel. Die dritte Reihe zeigt unter der Anbetung der Könige den bethlehemitischen Kindermord; auf der andern Seite Herodias, welcher das Haupt Johannes des Täufers überreicht wird. Die vierte Reihe läßt die beiden Städte Jerusalem und Bethlehem erkennen; die letzte: einige Lämmer, in Malerei ergänzt. Die Figuren sind in diesen Compositionen von schlechten Verhältnissen, die Umrisse schwer: die Deutung ist bei dem Mangel an Uebersicht und Geschlossenheit erst nach längerem Studium zu finden[2]. Perspective fehlt gänzlich, und das Handwerksmäßige der Kunst im Verfall tritt schon bedenklich hervor.

---

suorum arcuum fastigio crucem vel Christum locabant tropaeo crucis insignem ac martyres aliosque sanctos a lateribus habentem tanquam regem triumphantem de victa morte et inferorum prostratis potestatibus eique credentibus coeli ianuas aperientem.‘ Cfr. Valentini, Basilica Liberiana, Roma 1839.

[1] Ciampini hält die Figur für einen Magier.

[2] Ciamp. tab. LI—LXIV.

Eine der Kapellen des Baptisteriums von S. Giovanni in Laterano besitzt noch den schönen musivischen Schmuck der Decke, unter Papst Hilarius 462 ausgeführt. Die Mitte der Kuppel enthält das Lamm, von einem Lorbeerkranz umschlossen, zu welchem leicht und geschmackvoll angeordnetes Ornament emporsteigt: Guirlanden, Rankenwerk und Vögel, je zwei vor einem Gefäße mit Früchten sitzend. Die Anordnung ist harmonisch und gefällig, im Geist der antiken Decorationsweise gehalten und erinnert an die Malereien bester Art in den Katakomben[1].

Die Mosaiken von S. Paul außer den Mauern stammen aus der Zeit Leo's des Großen (440) und der Galla Placidia, welche sie ausführen ließ. Dem Brande des Jahres 1823, welcher fast die ganze Kirche zerstörte, die schönste der Christenheit, entrannen nur die musivischen Arbeiten des Triumphbogens und auch diese nur theilweise. Wir sehen hier in der Mitte des Bogens das kolossale Brustbild des Erlösers, mit einem weitgehenden Nimbus umgeben, von dem neun Lichtbüschel ausgehen; die Rechte ist lehrend erhoben, die Linke hält einen Stab, auf jeder Seite ein anbetender Engel, darüber die Symbole der Evangelisten; etwas tiefer die 24 Aeltesten der Offenbarung mit den Kronen, in symmetrischen Doppelreihen auf Christus zuschreitend. Unter den Aeltesten, sich einander zuwendend: die Apostel Petrus und Paulus, um den Bogen die Inschrift, welche besagt, daß das Mosaik im Auftrage der Galla Placidia unter Leo I. ausgeführt wurde. Es ist nicht zweifelhaft, daß wir in diesem Werke eine der Hauptleistungen römischer Kunst aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts besitzen, welche in bedenklicher Weise den Verfall der römischen Schule documentirt. Das Brustbild des triumphirenden Erlösers läßt die Schwäche der Kunst, Würde und Majestät in regelmäßigen Formen auszudrücken, besonders hervortreten. Der Ausdruck ist streng und düster, die mächtige Stirn von Runzeln gefurcht; die eingefallenen Wangen, das unverhältnißmäßig dicke Haupthaar, der kurze und starke Bart geben den Typus der Verfallzeit, die lichte Hoheit, das Gewinnende der altchristlichen Monumente in der Mischung von Ernst und Milde sind hier völlig dem Bemühen gewichen, den Eindruck des Uebernatürlichen, Schreckenerregenden hervorzurufen. Dahin strebt auch die kolossale Größe des Bildes, gegen welches die Engel und die Aeltesten und Apostel verschwindend klein gehalten sind. Diese 24, in weiße Gewänder gehüllten Aeltesten der Offenbarung, welche ihre Kronen dem Erlöser darreichen, schreiten in einförmiger Bewegung dahin; ihre Figuren entbehren, wie das Kolossalbild Christi, harmonischer Verhältnisse: die Körper sind überlang, Köpfe und

[1] An den Thüren die Inschrift: In honorem B. Io. Baptistae Hilarius Episcopus Dei Famulus offert; über der Thür: Hilarius Episcopus sanctae plebi Dei. Ciampini p. 238. Liber pontif.: ‚Hic fecit oratoria tria in baptisterio basilicae Constantinianae, S. Iohannis Baptistae et S. Iohannis Evangelistae. Fecit autem oratoria duo S. Ioh. Bapt. et S. Ioh. Ev.'

Hände zu klein, die Gewandung ist schematisch und ohne Verständniß für den Bau des Körpers entworfen. Die zwölf Gestalten der linken Seite tragen das Haupt verhüllt, die der rechten entblößt: damit stimmt überein, daß Petrus unter den Repräsentanten des alten Bundes, Paulus als Heidenapostel unter denen des neuen sich befindet[1]. Ein Vergleich dieser Mosaiken mit denen der Galla Placidia in Ravenna zeigt einen bedeutenden Abstand in den Kunstleistungen.

Nach den Mosaiken von S. Paul wären die von S. Cosmas und Damianus die ersten von Bedeutung, denen wir in Rom begegnen[2]; eine traurige Zeit liegt dazwischen, denn Rom wurde zweimal geplündert, und das weströmische Reich erlag dem Ansturm der Heruler und Rugier des Odoaker. Unter Papst Felix IV. (526—530) wurde die lange unterbrochene Kunstübung von Neuem aufgenommen[3].

Die Kirche von S. Cosmas und Damianus ist besonders merkwürdig als die erste auf dem Forum und in Rom, zu der ein antiker Tempel verwendet worden ist. Sie bildete ursprünglich eine für Archive bestimmte größere ‚aula‘[4], und auf der östlichen Mauer dieses Gebäudes befand sich, dem Forum Pacis zugewendet, der große, auf Marmor eingegrabene Plan von Rom, dessen Ueberreste im Museum des Capitols zu finden sind. Dieses von Vespasian erbaute, von Sever und Caracalla restaurirte Gebäude hatte zum Eingang einen Porticus von sechs Säulen; von der via sacra war es durch den kleinen Rundtempel getrennt, welchen Maxentius hatte bauen lassen und der nach 312 den Namen des Kaisers Constantin erhielt. Dieser kleine Tempel wurde mit dem Archiv in Verbindung gesetzt und so zu einer Kirche umgewandelt, indem er als Vestibulum diente: auf diese Weise öffnet sich allerdings, wie der Liber pontificalis andeutet, die Kirche nach der via sacra. Ein Zeichen für die hohe Verehrung, welche die unter Diocletian gemarterten Brüder Cosmas und Damian in Rom genossen, ist die Erwähnung ihrer Namen im Canon der Messe und das häufige Vorkommen beider Heiligen in den Monumenten der Kunst. Schon in alter Zeit hatten die Aerzte in dieser Gegend ihren Versammlungsort, und auch Galenus soll sich daselbst aufgehalten haben, wohl ein Grund, jene Kirche den gefeierten Martyrern, welche selbst Aerzte waren, zu weihen.

---

[1] Ciamp. p. 231: ‚Duodecim Iudaeorum patriarchas et totidem ecclesiae proceres Apostolos per hunc numerum adumbrari.‘ Petrus und Paulus zeigen den überlieferten Typus, beide sind stark restaurirt. Cfr. Garrucci, tav. CCXXXVI.

[2] Papst Symmachus († 514) ließ nur decoratives Mosaik ausführen. Cfr. Lib. pontif.: ‚Ad cantharum B. Petri cum quadriporticum ex opere marmoribus ornavit et ex musivo agnos et cruces et palmas ornavit.‘

[3] ‚Hic fecit basilicam sanctorum Cosmae et Damiani in urbe Roma in loco qui appellatur via sacra iuxta templum urbis Romae.‘ Lib. pontif., in vita Fel. IV.

[4] De Rossi, Bull. 1867, p. 61 sq.

Durch die antike Rotunde, mit niedriger Kuppel, gelangt man in die einschiffige Basilika, deren gewölbte Apsis noch die ursprüngliche ist und, wie der Triumphbogen, die musivische Decoration bewahrt hat. Die Mitte des letzteren bildet das auf einem Throne ruhende, von einem Kreuz überragte Lamm in einem Medaillon. Zwei Engel, vier Leuchter und der Adler, das Symbol des hl. Johannes, sind zur Linken des Thrones geordnet, zur Rechten drei Candelaber, zwei Engel und das Symbol des Matthäus; die Symbole der beiden übrigen Evangelisten sind bei der Restauration der Kirche verschwunden. Zwei ausgestreckte Arme an jeder Seite, welche nach dem Lamme hinweisen, bilden wahrscheinlich die Reste der 24 Aeltesten, welche der Verkürzung des Bogens zum Opfer gefallen sind [1]. In der Apsis die ernste Gestalt des lehrenden Christus, an Größe die tiefer stehenden Heiligen überragend, eine von jetzt an beibehaltene Weise, das Ehrfurchtgebietende des göttlichen Wesens auszudrücken. Die heitere Symbolik der frühen Jahrhunderte ist ganz verschwunden, neben apokalyptischen Scenen begegnet man den porträtartigen Gestalten von Heiligen. Christus ist mit einem goldenen Nimbus ausgestattet, seine ernste und würdevolle Kolossalgestalt löst sich vom tiefblauen Hintergrunde ab, der von bunten, goldumsäumten Wolken durchzogen wird; die Rechte ist lehrend erhoben, die Linke trägt eine Rolle; die Draperie, von gelber Farbe, zeigt im Allgemeinen noch großartige Auffassung, aber nicht mehr das Flüssige und Weiche der früheren Zeit. Das Antlitz Christi, von regelmäßiger Bildung und geistig noch lebensvoll, offenbart in der Starrheit des Blickes und der Dehnung der Züge doch schon die Spuren beginnenden Verfalls; immerhin ist diese Gestalt des Erlösers von imponirender Wirkung und dürfte neben der von S. Pudenziana als die schönste in Rom zu bezeichnen sein. Etwas tiefer stehen die Heiligen: rechts führt Petrus dem Herrn S. Cosmas zu; daneben der Papst Felix [2], das Modell der Kirche tragend; links geleitet Paulus S. Damian, gefolgt vom hl. Theodor. Palmen schließen auf beiden Seiten die Composition ab, von denen die der linken Seite den Vogel Phönix, das alte Symbol der Auferstehung, mit Nimbus versehen, auf ihren Zweigen trägt. Unter dieser Composition sehen wir in einem breiten Friese das symbolische Lamm auf dem Hügel mit den vier Strömen, auf das von jeder Seite her sechs Lämmer aus den heiligen Städten

[1] Cfr. Ciamp., Vet. mon. II, p. 59: ‚Item desunt 24 seniores.' Ueber die sieben Leuchter als Sinnbild der sieben Kirchengemeinden Apok. 1, 12. Ciamp. l. c.: ‚Septiformis ecclesia in 7 aureis candelabris designatur, in quibus et septiformis spiritus sancti operatio per numerum et aeternae sapientiae claritas per aurum figuratur.'

[2] Ciamp. l. c.: ‚De hac imagine Pompeius Ugonius in sua historia stationum ecclesiarum urbis narrat, quod Gregorii XIII. tempore ob nimiam vetustatem iam ipsa evanuerat quare lacunar ad instar vermiculati operis pictura suppletum fuit, pontificis tamen immutata facie de Felice in Gregorium Magnum quae postmodum musivo opere Alexandri VII. tempore studio et cura glor. mem. Francisci Card. Barberini restaurata fuit restituta pontificis facie.' Cfr. Garrucci, tav. CCLIII.

Mosaik aus S. Cosma e Damiano in Rom. (Zu S. 162.)

Jerusalem und Bethlehem zuschreiten. S. Petrus und Paulus tragen noch das römische Costüm; S. Theodor ist mit der byzantinischen Chlamys, der Papst Felix mit den kirchlichen Gewändern der Zeit ausgestattet. Der Stil der Composition ist von dem des vierten und fünften Jahrhunderts merklich verschieden: das Ruhige der Haltung, die Strenge des Ausdrucks absorbiren völlig die milderen und weicheren Formen der früheren Zeit, die Züge werden ältlich und grämlich, der Faltenwurf, noch in breiten Massen und in classischer Weise geordnet, nimmt an dem allmählichen Erstarren des Körperlichen theil. Leider ist an diesen Figuren infolge der starken Restaurationen nur wenig Ursprüngliches mehr zu finden.

Nach dieser Prüfung der italienischen Monumente wenden wir uns nach Constantinopel, um in der Agia Sophia den eigentlichen Typus der byzantinischen Kunst in's Auge zu fassen.

Während des fünften Jahrhunderts war der Zustand des Ostreiches ein zwar bewegter, aber in der glänzenden industriellen Entwicklung seiner Völker, im Aufblühen seines Handels ein guter zu nennen. Nach dem Verschwinden der ohnmächtigen Nachfolger des großen Theodosius hatten Abenteurer den Thron bestiegen, an den Grenzen meldeten sich zahlreiche und drohende Feinde und in den großen Städten bildete eine zu Aufständen geneigte Menge die Quelle beständiger Unruhen; aber die großen Traditionen des Kaiserthums waren noch lebendig und genügten trotz aller inneren Kämpfe, das Reich lebensfähig zu erhalten; war es doch der Erbe der griechischen Welt, die selbst unter dem römischen Scepter ihren Charakter zu bewahren vermochte. Am Anfang des sechsten Jahrhunderts kam eine Barbarenfamilie zur Herrschaft; der Illyrier Ouprauda, welcher später den Namen Justinian führte, nahm schon unter seinem Oheim Justin (518—527) an der Regierung theil und wurde fast 40 Jahre hindurch Alleinherrscher[1] des byzantinischen Reiches (527—565). Wie auch das Urtheil über seinen Charakter und seine Politik lauten möge, deren Ziel die Wiederherstellung des römischen Reiches bildete, und in dessen Verfolgung die Kraft seiner Regierung sich erschöpfte: sein Verhältniß zu den Künsten ist ein ihrer Entwicklung äußerst günstiges zu nennen. Justinian war ein großer Baumeister; sein Historiograph Procopius hat ein besonderes Werk den Bauten gewidmet, die der Kaiser errichten ließ[2],

---

[1] Theophanes p. 372, ed. Bonn. Cedrenus I, p. 642, ed. Bonn. Malalas XVIII. init. ed. Bonn. Ueber den Verfall der Sitten in Byzanz, den schlimmen Charakter des Kaisers Justinian und der Theodora gibt Procop., Historia arcana, genügend Aufschluß. Wie Justinian mit Ludwig XIV. in politischer Beziehung sich vergleichen läßt, so ähneln sich auch die Zustände beider Höfe in ganz auffallender Weise.

[2] Die Ordnung der sechs Bücher, aus denen es besteht, ist: 1. Kirchen und Bauten von Constantinopel; 2. Festungen an der persischen Grenze; 3. an der armenischen Grenze; 4. europäische Befestigungen; 5. und 6. profane und religiöse Bauten in Asien, Syrien, Aegypten, Numidien rc. Procopius ex rec. Dindorf., ed. Bonn. 1838, vol. III.

und es ist ein wichtiges Material darin enthalten, das in Verbindung mit den vorhandenen Monumenten die Möglichkeit bietet, das farbenreiche Bild jener Zeit wieder aufzufrischen.

Das bekannteste von allen Bauwerken ist die Agia Sophia in Constantinopel, von der man sagen kann, daß sie in eminenter Weise alle Züge der byzantinischen Kunst an sich trägt, sowohl in der Architektur, als in der Decoration. Es gab schon auf dem großen Forum eine unter Constantin erbaute und der göttlichen Weisheit gewidmete Kirche, die im Jahre 404 während eines Volksaufstandes, zu Gunsten des Johannes Chrysostomus, theilweise durch einen Brand zerstört wurde[1]. Theodosius hatte sie wiederherstellen lassen, aber 532, während eines gegen Justinian gerichteten Aufruhrs, erlag sie von Neuem einer Feuersbrunst. Justinian faßte nach dem Siege über die Rebellion den Plan, die Kirche in einer Pracht wieder aufzubauen, die alles übertreffen sollte, was man von den berühmtesten Monumenten des Alterthums und besonders vom Tempel Salomonis berichtete[2].

In einer Freigebigkeit, die ihres Gleichen nicht hat, wurden die kostbarsten Materialien an Marmor, Gold, Silber, Elfenbein, Edelsteinen zu diesem Bau gespendet, und die kunstvollen Arbeiten verschlangen fabelhafte Summen. Neue Steuern wurden aufgelegt und besondere Hülfsmittel ausfindig gemacht, die Kassen zu füllen: der Ambon allein erforderte die Einkünfte eines Jahres von Aegypten. Außerdem hatte Justinian die Beamten angewiesen, antikes Material herbeizuschaffen: so waren von Ephesus acht Säulen von Verde antico gekommen; eine römische Wittwe, Marcia, hatte aus einem Tempel Säulen von Porphyr gespendet, die seltensten Arten des Marmors waren vertreten. Der Bauplatz allein war kostbar, denn Justinian begnügte sich nicht mit den Fundamenten der alten Basilika, sondern er ließ die umliegenden Häuser ankaufen, die in der reichsten Gegend der Stadt lagen. Anthemius

---

[1] Ducange, Comment. in Paul. Sil. ed. Bonn. 1837 a pag. 62. Procop. l. c. p. 173. Anon. Band. p. 70: ‚Templum appellatum est Sancta Sophia, quod significat verbum Dei.'

[2] Zu Anfang des Jahres 532, dem fünften Regierungsjahr des Kaisers, begann der Neubau der im Nike-Aufstande eingeäscherten Sophia. Cedrenus I. p. 650. Ueber das Bauwerk vgl. Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel, Berlin 1854; als Anhang dazu die metrische Uebersetzung des Silentiarius Paulus von Dr. Kortüm. Ducange hat diese Beschreibung in Prosa übertragen; sein Commentar in der Bonner Ausgabe des Paulus Silentiarius. Der Silentiarius ist bekanntlich ein Hofbeamter (Procop., Hist. I, p. 243. Cod. Iustinian. lib. XII, tit. 16). Zu Anfang des fünften Jahrhunderts bildeten die dienstthuenden Silentiare schon ein besonderes Corps, sie umgaben den Kaiser in der Audienz, gingen oder ritten ihm voran bei Prozessionen. Der Präpositus führte die zur Audienz Angemeldeten ein. Ihr Dienst führte die Silentiare zur Ausführung geheimer Befehle, auch dienten sie als Befehlshaber im Felde. Schließlich wurde der Titel auch an vornehme, nicht dienstthuende Personen vergeben. Cfr. Malalas, Chronogr., ed. cit., p. 434. Procop. de bello pers. 2, 21. vol. I, p. 243.

Inneres der Agia Sophia in Constantinopel. (Zu S. 164.)

von Tralles und Isidor von Milet[1] waren die Leiter des Baues, und die Zeitgenossen rühmen ihre Wissenschaft; beide gehörten den asiatischen Provinzen an, wo die Architektur im vierten und fünften Jahrhundert sich in besonderer Weise entfaltet hatte. Unter ihren Befehlen standen hundert Aufseher, von denen jeder wieder hundert Arbeiter zur Verfügung hatte. Als die Fundamente gelegt waren, fand die Einweihung in Gegenwart des Kaisers statt, der zu seinem Aufenthalt besondere Räume herrichten ließ, um den Bau überwachen zu können. Eine Menge von Wundergeschichten entsprangen der Phantasie des Volkes im Verlaufe desselben, ein Zeichen, wie groß die Theilnahme für dieses Unternehmen blieb. Die Consecration erfolgte am 27. December 537. Justinian begab sich nach der Basilika, durchschritt die große Pforte und ging bis zum Ambon, wo er mit erhobenen Händen ausrief: ‚Ehre sei Gott, der mich gewürdigt hat, ein solches Werk zu vollenden! Salomon, ich habe dich besiegt!‘ Reiche Besitzungen der Umgegend von Constantinopel wurden der Kirche zuertheilt und tausend Cleriker zu ihrem Dienste bestimmt[2].

Die Kühnheit und Harmonie der Bauformen tritt nicht sofort beim Anblick der Außenseite hervor, da das Kuppelsystem mit den An- und Zwischenbauten die Wirkung der großen Hauptkuppel in ihren imposanten und reinen Verhältnissen zum Gesammtbau beeinträchtigt. Vor der Kirche breitet sich das Atrium aus, durch einen doppelten Narthex und neun Pforten mit ihr verbunden. Wenn man die östliche Apsis ausnimmt, ist der innere Raum ungefähr ein Quadrat, welches in einen runden, von der großen Kuppel überwölbten Mittelraum, das Hauptschiff und zwei Seitenschiffe zerfällt. Die Kuppel erhebt sich aus dem Viereck in 100 Fuß Durchmesser und stützt sich auf mächtige Bogen, deren Oeffnungen dem Durchmesser gleich sind, ruhend auf vier starken Pfeilern[3]. An die Hauptkuppel lehnen sich

---

[1] Procop. de aedif. l. c. p. 174: ‚Anthemius Trallianus, mechanicorum omnium non solum sui, verum etiam multo superioris aevi facile princeps illius studio deserviebat, intentus digerendo fabris opere agendorumque imaginibus praeformandis. Una aderat alter machinarius, Isidorus nomine, ortu Milesius, singulari vir intelligentia ac dignus quem Iustinianus Augustus administrum sibi adiungeret.‘

[2] Procop. l. c. p. 129: ‚Iam vero quidquid pretiosae supellectilis aedi huic Iustinianus Aug. donavit, aurum, argentum, gemmas, ut singulatim commemorem fieri nequit.‘ Anon. Band. p. 78: ‚Quo peracto Iustinianus imperator cum cruce ac Eutychio Patriarcha comite templum ingressus est; tum a Patriarcha dilapsus a regiis foribus solus ad ambonem usque cucurrit extensisque in coelum manibus ait: gloria Deo, qui eo me honore est dignatus, ut tale opus perficerem: vici te Salomon! Postero die templi apertionem fecit et per dies 15 epulas et pecuniam populo dilargiebatur.‘ Von wunderbaren Erscheinungen während des Baues erzählt derselbe Anonymus; cfr. Band. p. 70—72.

[3] Die Höhe der Kuppel über dem Boden beträgt 179 Fuß. Die Stützflächen derselben auf den Pfeilern machen nur $^1/_{10}$ des freien Raumes aus, bei der Peterskirche in Rom die Hälfte.

nach Osten und Westen Halbkuppeln, während nach Süden und Norden die großen Tragbogen durch eine von Colonnaden durchbrochene Mauer geschlossen sind. Der östliche Halbkreis öffnet sich in drei Apsiden, in der Mitte die große Tribuna, welche über den Grundplan der Kirche, das Quadrat[1], hinausragt und zwei Nebenapsiden umfaßt. An den westlichen Halbkreis schließen sich zwei Apsiden an, während der mittlere Theil, welcher der Hauptapsis nach Osten hin gegenüberliegt, sich an die Mauer anlehnt, die zum Narthex führt. Die Seitenschiffe sind in zwei Stockwerke zerlegt, von denen das obere Gynäceum hieß[2]. Das Licht strömt durch zahlreiche Oeffnungen in den Bau: 40 Fenster öffnen sich an der Basis der Kuppel, andere befinden sich in den Mauern, welche die großen Bogen nach Süden und Norden füllen. Der ungewöhnlichen Dimensionen halber war die Construction der großen Kuppel ein Problem der Baukunst: man gab ihr massive und starke Pfeiler, welche mit großer Sorgfalt aufgeführt wurden, um den enormen Gewölbedruck zu tragen[3]; zuletzt fingen die Baumeister selbst an, besorgt zu werden und ließen sehr leichte, poröse Ziegel in Rhodus anfertigen. Trotz dieser Vorsicht erkannte man bald, daß die Furcht nicht unbegründet war, denn in den nächsten Jahren fanden Erdbeben statt, von denen das letzte (557) einen Theil der Stadt verwüstete. Die Kuppel erhielt infolge der wiederholten Stöße einige Risse, und am 7. Mai 558 stürzte sie ein. Justinian ließ sie wiederherstellen; zwar waren Anthemius und Isidor nicht mehr am Leben,

---

[1] Es ist kein vollkommenes Quadrat, denn die Länge des Innern ohne Apsis beträgt 241, die Breite 224 Fuß. — Paul. Sil., II. Abschn., V. 1—6, Kortüm S. 9:

‚Alles, was nach der Seite des Abends im Schiffe du schauest,
Gleicht bis auf Weniges ganz den Formen der östlichen Seite,
Nur fehlt dort in der Mitte die bogenförmige Mauer,
Welche gen Morgen umschließt den Raum, wo die heiligen Priester
Ihre Sessel gestellt in dem weitumfassenden Kreise,
Strahlend im silbernen Schein des leuchtenden reichen Metalles.
Aber gen Abend eröffnen sich weit die kunstreich geschmückten
Thore, drei an der Zahl, am äußersten Ende des Schiffes,
Und ein geräumiger Gang vor den Thüren, von eben der Länge,
Wie die Breite sich dehnt des ganzen geweiheten Hauses,
Aufzunehmen das Volk, das sich nahet den Pforten des Eingangs.
Dieser Raum wird genannt von griechischen Männern der Narthex.‘

[2] Die Sitte des Orients forderte eine strenge Sonderung der Frauen. Vom Narthex kam man in eine zweite, längliche Vorhalle, welche gewölbt und mit buntem Marmor und Mosaiken verziert war: hier theilte sich der Weg der Männer und Frauen, letztere gelangten durch zwei Thüren auf den Schmalseiten der Halle zu Treppen, die in das obere Stockwerk, zunächst in den westlichen Theil über der Halle führten. Die Männer konnten durch neun Thüren in die Kirche eintreten.

[3] Anon. Band. p. 72: ‚Omnes porro pilae interius exteriusque ferreis vectibus ferruminatae tenentur, ut inter se haereant et immotae consistant oleoque et calce obductae et ita variorum marmorum incrustationes aptatae fuere.‘

aber ein Neffe des letzteren noch vorhanden, der den Bau leitete. Er veränderte überdieß die Gestalt der Kuppel, gab ihr aber auch zugleich mehr Festigkeit in den großen Bogen. Dießmal wurden die Gerüste länger an ihrem Platze belassen, welche man zuerst, der Arbeit an den Mosaiken halber, schnell entfernt hatte [1].

Innerhalb der Wölbungen und der Apsiden breitete sich die Fülle der musivischen Decoration aus: auf blauem oder goldenem Hintergrunde erblickte man in majestätischen Zügen die heiligen Gestalten Christi, Mariä, der Engel, Apostel und Heiligen, von denen nur wenige Reste noch an die ehemalige Herrlichkeit erinnern, manche einer späteren Zeit angehören [2]. Von den Darstellungen gibt Paulus Silentiarius folgende Beschreibung; nachdem er den Chor und seinen Silberschmuck, die mit Silber überzogenen Schranken und Säulen hervorgehoben, heißt es:

‚Ueber den Häuptern sind scharf von den kunstverständigen Händen
Ausgehöhlt mit dem Zahn des Meißels gerundete Scheiben.
In der mittelsten siehst du gezeichnet das Bild des Erlösers,
Der wunderbar annahm die Gestalt des sterblichen Menschen.
Um ihn erscheint im Bilde die Schaar der geflügelten Engel,
Senkend das Haupt demüthig auf vorgebogenem Nacken.
Anderswo sind von der Hand des Künstlers die Herolde Gottes
Dargestellt, die, bevor er Fleisch geworden, verkündet
Im prophet'schen Gesang des Erlösers nahende Ankunft.
Auch hat nimmer die Kunst die Bilder derer vergessen,
Welche, die Reusen und Netze der Fischer und andres Gewerbe
Mit den kleinlichen Sorgen des niederen Lebens verlassend,
Willig folgten dem hehren Beruf des himmlischen Königs
Und als fischende Männer mit höherer Kunst es verstanden,
Auszuwerfen das herrliche Netz des ewigen Lebens.
Anderswo hat auch die Kunst gezeichnet die Mutter des Heilands ꝛc.‘ [3]

Unter den Vorhängen des goldenen Altars, der auf ebensolcher Basis steht, von goldenen Säulen gestützt, und im Glanz der eingefügten Steine schimmert, ist ein gewebtes Bild des Erlösers merkwürdig, da es uns bestätigt, daß die vielfach als Segensform aufgefaßte Bewegung der rechten Hand mit den ausgestreckten drei Fingern auch in der christlichen Kunst, wie in der antiken, nur die Geberde des Redners bezeichnet, der die Aufmerksamkeit des Zuhörers fordert. Es heißt bei Paulus:

‚Golden strahlet im Schein der rosenarmigen Frühe
Leuchtend das Doppelgewand, das die göttlichen Glieder umhüllet,

---

[1] Anon. Band. p. 78: ‚Sic rursus erecta trullus demtis e pristina sublimitate ulnis 15 eaque in tympani morem aptata ac metu ruinae citius iterandae fulcimenta lignea per anum integrum relicta sunt.‘

[2] Salzenberg Taf. 23—32. [3] Kortüm S. 16.

Und es erglänzt im Purpur der tyrischen Muschel der Leibrock,
Welcher die rechte Schulter umkränzt mit dem schönen Gewebe,
Denn dort sinket die Hülle herab des weiteren Mantels,
Sich von der Seit' auf's Neue erhebend empor zu der linken
Schulter, jedoch also, daß der Arm und die Hand unbedeckt bleibt
Von dem umhüllenden Doppelgewande. Die Finger der Rechten
Hebt er empor, als verkünd' er das Wort der ewigen Wahrheit[1].
In der Linken das Buch, das da zeugt von den göttlichen Reden,
Jenes Buch, das berichtet, was nach dem rettenden Rathschluß
Ward von dem Herren vollbracht, so lang er auf Erden gewandelt.'

Diese Verse bestätigen uns, daß der Erlöser, mit dem Evangelienbuche und den erhobenen Fingern der rechten Hand, nur als der Lehrer der Welt aufzufassen ist[2]. Die verschiedene Haltung der Finger hat Veranlassung gegeben, eine griechische und lateinische Segensform zu notiren, während in den meisten Fällen nur ein Gestus vorliegt, der die Rede begleitet, wie es in unzähligen antiken Monumenten der Fall ist, ebenso in den Miniaturen des Homer in der Ambrosiana zu Mailand und des Virgil[3] in der Vaticana

---

[1] ,Ἔοικε δὲ δάκτυλα τείνειν
δεξιτερῆς, ἅτε μῦθον ἀειζώοντα πιφαύσκων,
λαιῇ βίβλον ἔχων ζατέων ἐπιίστορα μῦθον.
βίβλον ἀπαγγέλλουσαν ὅσα χραισμήτορι βουλῇ
αὐτὸς ἄναξ ἐτέλεσσεν, ἐπὶ χθονὶ ταρσὸν ἐρείδων.'

Ed. cit. p. 37. v. 360 sq.

[2] Vgl. Anm. 55 zu Vers 360 des Paulus Silentiarius von Kortüm; S. 47 die Citate antiker Monumente. S. 48 bemerkt Kortüm: ,Die ursprüngliche Bedeutung des Gestus tritt als unzweifelhaft da hervor, wo Christus, wie oben in Beispielen gezeigt ist, als zu andern Personen redend dargestellt wird. In den Einzelbildern ist aber die Fingerstellung ein Zeichen, welches Christum in gleicher Weise, wie der eigenthümliche Nimbus, ganz bestimmt charakterisirt, und zwar nicht etwa nur als den Redenden und Lehrenden, sondern als das Fleisch gewordene Wort, als den im Wort seiner Gnade sich offenbarenden und von sich zeugenden Gottessohn und Heiland der Welt.' Gegen diese Erklärung dürfte um so weniger einzuwenden sein, als sie durch die Sprüche, welche in dem geöffneten Buche zu lesen sind, vollkommen gerechtfertigt wird: Ich bin das Licht der Welt, ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben u. s. w. Vgl. Martigny, v. Bénir. Cahier, Nouveaux Mélanges d'archéol., Paris 1874, p. 80, bei Gelegenheit der Besprechung des Elfenbeinreliefs am Psalter Karls des Kahlen, welches den lehrenden Christus vorstellt: ,C'est comme je l'ai déjà dit plus d'une fois l'expression d'une ancienne coutume qui faisait indiquer ainsi aux orateurs le désir de prendre la parole pour faire cesser tout bruit dans l'auditoire.' Cfr. Mélanges d'archéol. Ire série, t. I, p. 214 sv. et IIIe série, t. I, p. 81 sv. Darnach ist die Auffassung von Didron, Icon. chrét., Paris 1843, p. 212. 415, zu berichtigen. Auch die sogenannte segnende Hand Gott Vaters in den Wolken ist nur ein Zeugniß seiner Gegenwart, der göttlichen Stimme bei der Taufe Christi 2c. Man sehe ferner unter den christlichen Monumenten die Abbildungen bei Bottari tav. XXI. LIV. LXVI. LXVII. LXXXV. CXLVI, in denen Moses, Petrus und Christus die Rede mit diesem Gestus begleiten.

[3] D'Agincourt pl. 24, 1: Dido und Aeneas; pl. 25, 2: Latinus und Aeneas; pl. 65, 6: drei Hirten sich in dieser Weise anredend. D'Agincourt pl. 27, 2 zeigt die

(MS. n. 3225). In diesem Falle blieben die Unterschiede in der Fingerhaltung dem Ermessen des Künstlers überlassen. Auch nachdem durch Innocenz III. die feierliche Segensertheilung in der sogenannten lateinischen Form zum Gesetz erhoben war, erhielt sich doch die freiere und ältere Form des Redegestus, so im Manessischen Codex, wo der Vortrag der Minnesänger durch die aufgehobene rechte Hand begleitet wird. Selbst Innocenz III. ließ in der Peterskirche einen Christus mit der vermeintlichen griechischen Segensspendung herstellen. Nehmen wir auch an, daß der griechische Typus sich von dem lateinischen durch die Kreuzung des Daumens mit dem vorletzten Finger unterschieden habe, so ist doch damit die Thatsache nicht widerlegt, daß dieser Gestus aus der antiken in die christliche Kunst übergegangen sei. Der Segen wurde nach der heiligen Schrift durch Auflegen der Hand, oder durch Aufheben beider ertheilt, wobei die Flächen der ausgespannten Hände dem Volke zugekehrt waren; überdieß war schon in der alten Kirche die Ertheilung des Segens an das Zeichen des Kreuzes gebunden. Wie wenig man vor Durandus und anderen Symbolikern in diesen Darstellungen des lehrenden Christus an eine kirchliche Segensertheilung dachte, beweist nicht nur die angeführte Stelle des Paulus Silentiarius, sondern wir sehen es auch aus den Miniaturen selbst der karolingischen Epoche, in denen die den Griechen eigenthümliche Fingerhaltung auftritt. Die Verbindung des Buches mit den von Christo zeugenden Worten darin und der zum Sprechen und Lehren erhobenen Hand ist demgemäß eine natürliche, ungezwungene, während eine rituelle Segensspendung das aufgeschlagene Buch mit den Aussprüchen des Herrn unerklärt läßt.

Von den Mosaiken der Agia Sophia sind infolge türkischer Barbarei nur noch wenige erhalten, das meiste davon ist zerstört oder der Tünche zum Opfer gefallen. Die unteren Theile der Kirche erhielten einen Beleg farbiger Marmortafeln — das Schönste, was in dieser Art an sogenanntem opus sectile geleistet wurde —, die Bögen und Gewölbe über dem Kranzgesims Mosaiken in Glaspasten. Erhalten ist uns das edle Bild Christi über dem

---

Verkündigung nach einem syr. Manuscript: Maria und der Engel haben die Rechte mit den ausgestreckten Fingern als Zeichen der Unterredung erhoben. In dem Mskpt. des griechischen Arztes Dioscorides (Wiener Bibl.), am Ende des sechsten Jahrhunderts in Byzanz gefertigt, findet man in der Gruppe berühmter Aerzte diese in der Weise lehrend und disputirend auftreten, daß sie die drei Finger der rechten Hand gegen einander erheben. In der Bibel des Marschall von Noailles, aus dem zehnten Jahrhundert, in der königl. Bibl. zu Paris (Nr. 6), sehen wir, in der Miniatur der Erschaffung der Eva, Christus die drei Finger gegen diese erheben und Eva mit derselben Geberde als Zeichen des geistigen Rapportes antworten. Cfr. Silvestre, Palaeogr. vol. I, pl. 134. Innocenz III. (De sacr. alt. lib II, 44) kennt noch nicht den Unterschied der griechischen und lateinischen Segnung und fordert für diese überhaupt nur die Erhebung dreier Finger, ohne anzugeben, daß es die ersten drei seien. Auf den Mosaiken wie in den Miniaturen treten beide Riten auf.

Eingang zum Narthex: auf einem reich ausgestatteten Throne mit breiter Lehne sitzt in würdevoller, königlicher Haltung der Erlöser; weißes Gewand umhüllt in lebensvoller Drapirung die kräftige Gestalt. Das Haupt, mit Kreuznimbus versehen, ist etwas kräftig, aber von schönen Verhältnissen, regelmäßigen Zügen und mild-ernstem Ausdruck, der Typus der historische, mit gescheiteltem Haar, kurzem Bart, in der Blüthe des männlichen Alters und ganz ohne die Spuren des Verfalls, wie ihn die römischen Mosaiken in S. Paul und auch S. Cosmas und Damian in den ältlichen, strengen und erstarrenden Zügen aufweisen. Die Linke hält das auf die Kniee gestützte Buch mit der Inschrift: ‚Der Friede sei mit euch! Ich bin das Licht der Welt.‘ Die erhobene Rechte bekräftigt diese Worte: der Herr legt Zeugniß ab von seiner göttlichen Natur und Sendung. Neben dem Thron, etwa in der Schulterhöhe des Erlösers, befinden sich zwei Brustbilder in Medaillons: rechts Maria, mit beiden Händen auf Christus hinweisend, links der Erzengel Michael mit einem Stabe in der Hand; beide sind Typen von hoher, ernster Schönheit in den regelmäßigen Zügen; zumal der Erzengel Michael, im reinen Oval, mit gescheiteltem Haar, großen, sprechenden Augen, gerader Nase, vollem Kinn, zeigt erhabene Würde und Reinheit und gehört zu den besten Leistungen der christlichen Kunst. Rechts von Christus, links vom Beschauer, sehen wir den Kaiser, hingestreckt[1] zu den Füßen des Erlösers in anbetender Stellung; er ist in der Hoftracht, mit einer perlenbesetzten, von einem Kreuz überragten Reifkrone und mit Nimbus versehen. Die Stellung ist die, welche das byzantinische Ceremoniell den Unterthanen in der Audienz vorschrieb. Wir haben also hier die Auffassung des triumphirenden Königs der Könige, dessen Lehre siegreich die Welt erobert, die Häresien zu Boden geworfen hat und dem der Kaiser an der Spitze seines Volkes die Huldigung der Unterthanen darbringt[2]. Vermuthlich ist aus den Zeiten Justinians nur wenig mehr vorhanden, aber zu den frühesten Werken gehört die imposante Figur eines Erzengels in der Nähe des Chores; sie ist durch würdevolle Haltung ausgezeichnet, ein mächtiges Flügelpaar breitet sich hinter ihrem Rücken aus, die Rechte hält einen langen Stab, die Linke eine Weltkugel:

---

[1] Dieser Kaiser ist bärtig, was dem Typus Justinians widerspricht, wie wir ihn aus den Monumenten und Medaillen kennen. Phokas ist der erste, der immer mit Bart abgebildet wird. Salzenberg (S. 32) versetzt die größte Zahl der erhaltenen Mosaiken in die Zeit Justinians, mit Ausnahme des östlichen und westlichen Tragbogens. Paulus Silentiarius geht nicht in eine nähere Beschreibung derselben ein. Cfr. Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture, Paris 1879, p. 90. Stammt dieses Mosaik aus den Zeiten Justinians, so wäre das Porträt des Kaisers nur als spätere Hinzufügung anzusehen.

[2] Farbige Abbildung bei Labarte, Les arts industriels, Paris 1873, 2e éd. vol. II, pl. 58; des Engels und des Marmorbelags der Wände ebend. pl. 59. Salzenberg Taf. 28.

Mosaik über dem Eingang zum Narthex der Agia Sophia in Constantinopel. (Zu S. 170.)

eine würdige Repräsentation jener Kräfte, die im Universum erhaltend und schützend thätig sind. Von den Darstellungen der heiligen Geschichte an den Wölbungen des Gynäceums ist nur eine einzige übrig geblieben, die Ausgießung des heiligen Geistes, leider in sehr defectem Zustande[1]. Wir sehen hier jenen Grundzug der mittelalterlichen Kunst hervortreten, die heiligen Typen in idealen Formen zu halten, das Volk dagegen, die profanen Zuschauer, mit realistischen Zügen auszustatten. Die Mosaiken des östlichen und westlichen Tragbogens sind augenscheinlich aus späterer Zeit, ebenso die vier großen Cherubim, mächtige Köpfe mit Flügelpaaren, innerhalb der Zwickel an der großen Kuppel. Einen späteren Charakter tragen auch die Gestalten von Heiligen und Propheten an den Fensterwänden an sich. Nach den Beschreibungen enthielt die Mitte der großen Kuppel das Bild des auf dem Regenbogen thronenden Weltrichters.

Die übrigen Gewölbe ziert, mit Ausnahme des Gynäceums, einfacher Goldgrund[2]. Von hervorragender Schönheit ist das Ornament, welches die Bauformen in sehr geschickter Anordnung begleitet; es besteht aus Guirlanden, Mäandern und Rankenwerk, zeigt große Mannigfaltigkeit und reine Linienführung, harmonische und prächtige Farben. Die Wirkung ist durch den matten Glanz des Silbers noch bedeutend gesteigert, und aus diesen Ueberresten können wir mit Sicherheit einen Schluß machen auf die ganz überwältigende Pracht des einst in Farben glühenden, vom Goldschein erleuchteten Tempels. Die Agia Sophia, in ihrer Vereinigung der Basilikenform und des Centralbaues, repräsentirt den Ausdruck einer Zeit, in der der Geist des Abend- und des Morgenlandes sich zu künstlerischer, imponirender Einheit die Hand reichen. Aus der Verbindung des Rechtecks mit der Kreisgestalt entwickelt sich im Mittelschiff das Oval; das Viereck, als Grundplan, geht in eine majestätische Wölbung über, an welche sich die Halbkuppeln, Nischen und Bögen anlehnen. Hier war das Problem gelöst, das seit Constantin die Schule der byzan-

[1] Salzenberg Taf. 25. 31.

[2] Anon. Band. p. 73: ‚Tecta item omnia sive a superiori porticu secundae concamerationis, sive a lateribus et locis circumpositis quatuorque narthecibus usque ad circumiacentia vestibula auro encaustico opere confecto splendidissime exornavit: porticus item superiores columnas et incrustationes marmoreas pari ornamento decoravit.‘ p. 74: ‚Sacrum bema ex argento splendido, peristylia et columnas cum ostiolis ex argento deaurata concinnavit: cuncta argentea auro oblito. In sacro autem bemate quatuor mensas columnis innixas erexit quas etiam auro obduxit: pariterque 7 sedilia sacerdotum cum Archiepiscopi throno et quatuor columnis utrinque posita deauravit. Columnas etiam ingentis molis erexit argenteas auro oblitas cum ciborio atque liliis. Ciborium autem argento encaustum fecit. Ciborio imposuit globum ex auro solidum‘ etc. Vgl. Paulus Silentiarius der cit. Ausgabe, S. 23—31 die Beschreibung des Ambon. Von dem Brunnen erzählt der Anon. p. 75: ‚Putei os ex Samaria advectum ideoque sacer puteus vocatus est, quia iuxta illum Christus Samaritanam allocutus est.‘

tinischen Künstler beschäftigte: ein Ausdruck der religiösen und politischen Machtstellung war gefunden, der einem Reiche entsprach, das die Cultur des Abendlandes mit der des Ostens in sich vereinigte. Dieses Kuppelsystem blieb der vornehmste Ausdruck byzantinischer Architektur, obwohl man sehr irren würde, wollte man ihn für den ausschließlichen halten: nichts liegt den hochbedeutenden Meistern der Schule von Byzanz ferner, als Einseitigkeit, und die Kirche hatte schon früh die nationalen Formen der Architektur gleichmäßig unter ihren Schutz genommen und ausgebildet. Die terrassenförmig zum Centralbau sich erhebenden Kuppeln blieben nach außen in ihren Wölbungen, welche man, dem orientalischen Geschmack entsprechend, einfach mit glänzendem Metall belegte. Das Aeußere der Kirche war außerdem schmucklos, ein einfacher Backsteinbau, nur großartig in der Wirkung seiner Massen und Verhältnisse; erst dem Eintretenden enthüllte sich eine fast überirdische Pracht, wie sie der morgenländischen Phantasie Bedürfniß war.

Justinian errichtete in der Hauptstadt und ihren Vororten zahlreiche Kirchen, von denen Procopius Nachricht gegeben hat [1], besonders hebt er die der Mutter Gottes geweihten, die des Erzengels Michael und der Apostel hervor, welche letztere der Agia Sophia glich, ferner die der hll. Priscus und Nicolaus, Cosmas und Damianus, S. Johannes des Täufers, sowie eine Anzahl reicher und prachtvoller Klöster. Justinians Prachtliebe äußerte sich außerdem in zahlreichen profanen Bauten; es entstanden am Bosporus Lustschlösser und Portiken, mit Erz- und Marmorbildern angefüllt; der Königspalast wurde mit Mosaiken versehen: so sah man in der Chalke, der großen Halle, an der Decke die Scene dargestellt, wie der siegreiche Belisar von dem kaiserlichen Ehepaar empfangen wird [2].

Die Zeitgenossen bewunderten die Agia Sophia als das Meisterwerk und den vollkommensten Ausdruck byzantinischen Kunstgeistes, aber sie waren entfernt davon, sie als ein Modell zu betrachten, von dem man sich nicht

---

[1] De aedif. I. c. 2: ‚Irenes vero ecclesiam, quae antea cum sibi vicino templo principe deflagraverat, Iustinianus Augustus amplissimam construxit; vix ut Byzantii, excepta aede Sophiae, ulla sit alia, cui de magnitudine concedat.' c. 3: ‚Igitur Iustinianus Augustus in toto orbe Romano multas aedes sacras deiparae aedificavit.'

[2] Procop. de aedif. I, c. 10: ‚Tota camera picturis ridet, non ceris inustis illitisque compacta, sed apta tesserulis colorum omnium varietate nitentibus: quae cum aliarum rerum cuiusque generis, tum hominum imagines repraesentant: hinc et hinc bella, pugnae, quamplurimae captae urbes Italiae Africaeque. Vincit Iustinianus Aug. per legatum Belisarium. Hic redux cum exercitu integro exuvias ipsi offert, reges ac regna et quidquid inter homines excellit. In medio stant imperator ac Theodora Augusta ea uterque specie ut summam laetitiam prae se ferant et festo victoriam celebrent, captis suppliciterque accedentibus Vandalorum et Gothorum regibus insignem. Hoc enim exprimit vermiculatum emblema, in eorum vultibus renidens hilaritatis flore' etc.

entfernen dürfe. Monotone Gleichförmigkeit ist dem lebhaften, forschenden und combinirenden Geiste der Architekten jener Zeit durchaus fremd[1]; im Gegentheil wurde das System der Kuppel in den reichsten Variationen, der orientalischen Phantasie entsprechend, durchgebildet: so ist in der Kirche S. Sergius und Bacchus die centrale Kuppel nicht von zwei sich anlehnenden Halbkuppeln begleitet. Der Plan ist der des Vierecks, die Kuppel stützt sich auf acht Pfeiler, und zwischen diesen Pfeilern befinden sich vier Apsiden. In der Apostelkirche schneiden sich zwei Schiffe rechtwinklig[2]; in der Mitte und auf den Armen des griechischen Kreuzes erheben sich Kuppeln. Die Kirchen der hl. Irene, S. Michael, der Mutter Gottes in den Blachernen, alle bieten Verschiedenheiten, wenn man nach den Beschreibungen des Procop und den vorhandenen Monumenten Vergleichungen anstellt. In Thessalonich dürfte die Kirche der hl. Sophia der Zeit Justinians angehören, obgleich Procop dieselbe nicht erwähnt. Nach den Berichten der Reisenden scheint sie der Ägia Sophia in Constantinopel nachgebildet zu sein, sie enthält wenigstens eine centrale Kuppel, auf vier Pfeilern ruhend, jedoch ohne die sich anlehnenden Halbkuppeln.

Die byzantinischen Baumeister haben überall den Ziegelbau angewendet und den Steinen im Allgemeinen die altrömischen Formen gegeben; sorgfältig angefertigt und mit Zeichen versehen, die häufig einen Schluß auf die Zeit des Baues gestatten, sind sie durch einen Mörtel von sehr großer Härte verbunden. Den Kern der Mauer bilden gewöhnliche Steine, nur die Außenseite ist mit schönem, regelmäßigem Ziegelwerk überkleidet. Große Haltbarkeit zeichnet diese Constructionen aus, und an vielen Orten haben die alten Mauern und Befestigungen sich in allen Stürmen bewährt und zum Theil erhalten.

Die ornamentale Sculptur entwickelt sich in durchaus originalen, zuweilen sonderbaren und phantastischen Gebilden, so zeigen die Capitäle der byzantinischen Kirchen einen wunderbaren Reichthum an Formen: auf einer cubischen, schwerfälligen Masse breitet sich anmuthiges, spitzenartig durchbrochenes Rankenwerk aus und verwandelt den Stein in einen gefälligen Blumenkorb. Vierfüßler, Vögel und Vasen beleben in ewig neuen Combinationen dieses Ornament und legen Zeugniß ab von dichterischem Reichthum der orientalischen Phantasie und der bedeutenden technischen Fertigkeit der Schule, die stets nach originalen Ideen arbeitet und mit hohem Geschick zu combiniren weiß; allerdings hatte sie an den uralten Werken des Orients, besonders Persiens, treffliche Vorbilder. Trotzdem ist die Sculptur im Allgemeinen auf dem Wege des Verfalls, denn diese zierlichen Decorationen gleichen mehr den

[1] Cfr. Procop. c. 4: ‚Sergio quoque et Baccho ibi templum constituit, dein et alterum huic obliquum apposuit: hoc uno differunt quod huius directa est longitudo, illius vero columnae in semicirculum dispositae sunt.'

[2] l. c. cap. 4, 8: ‚Templa duo S. Michaëli Archangelo: aedem ambit porticus in orbem ducta.'

Werken der Kleinkünste, des Ciseleurs und Goldschmiedes: die das Wesen des Materials durchdringende Kraft des Bildhauers, die freie und kühne Bearbeitung ist nicht mehr vorhanden.

Mit besonderer Vorliebe wird für die majestätischen, nach oben strebenden Räume der Kirchen das Mosaik verwendet. Seine solide Farbenpracht, durch goldenen und silbernen Hintergrund noch vermehrt, entsprach ganz der orientalischen Phantasie, dem Sinn für tiefe, harmonische Farbenwirkung. Die köstlichen Marmorarten, die in Silber und Gold prangenden Altäre, die überreiche Entwicklung des Gottesdienstes im Gesammtausdruck stellten auch an die malerische Decoration Ansprüche, die nur das Mosaik zu erfüllen im Stande war.

Schauen wir nun zurück auf die Reihe der musivischen Arbeiten in den Kirchen von Rom, Ravenna und Byzanz, in denen sich an der Hand der aus der Verborgenheit der Katakomben zu staatlicher Freiheit emporblühenden Kirche die religiösen Ideale in einer zu ernster, historischer Auffassung fortschreitenden Entwicklung darstellen, so finden wir, daß sich gewisse Normen in der Vorführung der Compositionen ausgebildet haben, die sich aus dem Cultus und der Einrichtung des christlichen Gotteshauses mit Nothwendigkeit ergeben. Mit dem Aufhören der Arcandisciplin, welche früher die bildliche historische Darstellung ausgeschlossen hatte, mußte sich aus dem inneren Leben der Kirche heraus jener Bildercyklus entwickeln, der die Fundamentalwahrheiten des Glaubens ausspricht. Vergebens suchte im achten Jahrhundert ein einseitiger Spiritualismus diese natürliche Verbindung der christlichen Religion und Kunst zu unterbrechen.

Die Feier des eucharistischen Opfers, als der Mittelpunkt des gesammten Cultus, hatte im Gotteshause einen besonderen Raum verlangt, der sich vor den übrigen durch eine erhöhte Lage, durch eine Absonderung von den anderen Theilen des Gotteshauses und auch durch seine Form auszeichnete. Seitdem die bildenden Künste zur Verherrlichung der Religion in Thätigkeit sich verbunden, war eine besondere Rücksicht auf diesen, zu der heiligsten aller kirchlichen Handlungen bestimmten Raum geboten. Sollte die künstlerische Ausschmückung den Charakter des Zweckentsprechenden haben, so mußte die Bestimmung des Raumes selbst in Betracht gezogen werden [1]. Das Sanctuarium, welches später den Namen ‚Chor' erhielt, war bestimmt zur Feier der durch Christum vollbrachten Erlösung; man konnte daher über den Gegenstand der bildlichen Darstellungen in diesem Theile nicht zweifelhaft sein: sollten die hier anzubringenden Bildwerke ihrem Zwecke entsprechen, so mußten sie auf Christum, den Erlöser, hinweisen, um die Anwesenden zu lebendiger Mitfeier der heiligen Handlung zu disponiren. Wenn die Idee

---

[1] Müller, Die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen, Trier 1835, S. 10 ff.

der Erlösung den Mittelpunkt aller Gedanken und Empfindungen bilden sollte, so ergab sich die Nothwendigkeit, nur solche Vorstellungen im Sanctuarium zuzulassen, die diesem Zwecke entsprachen. Drei Momente stellten sich dem Künstler hierbei dar: die Erlösung konnte in ihrer Ankündigung, in ihrer zeitlichen Vollendung, oder in ihrer Vollendung und ihren Wirkungen zum Gegenstande der künstlerischen Darstellung werden. Für die Ankündigung der Erlösung boten sich die typischen Vorbilder des alten Bundes dar: die Verkündigung an Maria, die Hinweisung Johannes des Täufers auf das Lamm, welches die Sünden der Welt trägt. Indeß lag es nahe, den Gegenständen aus der Zeit der Erfüllung den Vorzug zu geben[1]. Die Erlösung in ihrer zeitlichen Vollbringung, welche zwar das ganze irdische Leben des Herrn umfaßt, aber in seinem Kreuzestode gipfelt, wurde in den frühen Zeiten noch nicht zur bildlichen Darstellung gebracht, und obgleich das Symbol des Kreuzes zur Bezeichnung der Idee der Erlösung unentbehrlich war, so finden wir doch erst späterhin in einer Tribuna Christum am Kreuz zwischen Maria und Johannes, nämlich in dem aus dem zwölften Jahrhundert stammenden Mosaik von S. Clemente in Rom[2].

Die Erlösung in ihrer Vollendung und in ihren Wirkungen zeigt sich entweder in der streitenden, oder in der triumphirenden Kirche, in der Gemeinde der Gläubigen, oder der Heiligen und Vollendeten. Die ältere Zeit, welche consequent höhere Gesichtspunkte vorzog, nahm ihre Vorstellungen zu den Bildwerken des Sanctuariums aus dem Kreise der Bewohner des Himmels, indem sie mit Genugthuung auf einen glücklich vollendeten Abschnitt herber Prüfungen zurückschaute, dessen Früchte für sie einen kostbaren Gegenstand dankbarer Verehrung, Aneiferung und Inspiration bildeten. Diesen Vorstellungen aus dem Kreise der Verklärten mußte die Idee des Erlösers entsprechen, welche ihn nicht nach einer einzelnen Seite seines Wesens, sondern in der Totalität der einen wie der andern erkennen ließ: es mußte das Bild in Ausdruck und Haltung ebenso die Majestät des göttlichen Wortes, als die Milde des unter den Menschen wandelnden guten Hirten offenbaren, an dem die frühe Kunst sich begeistert hatte; es mußten in diesem Bilde, wie in einem Brennpunkt, alle Züge zusammenfließen, welche die verschiedenen Thätigkeiten des Lehrers, des Vorbildes im Wandel, des Opfers für die Sünden und des glorreichen, in Macht und Herrschaft vollendeten Gebieters und Königs zu erläutern vermochten. So war die Idee des Salvators, diejenige, welche der historischen Kunst jener Zeit als Ideal vorschwebte. Zur Verdeutlichung der Absicht traten dann Symbole hinzu, da die menschliche Gestalt zu solcher

---

[1] Die typischen Vorbilder als Nebenvorstellung nur in den Basiliken zu Nola und Fundi: Christus als Lamm am Fuße eines Kreuzes.

[2] Diese spätere Zeit faßt den Erlöser nicht sowohl nach seiner allgemeinen, das gesammte Wirken einschließenden Idee, sondern mehr in der mitfühlenden Betrachtung der einzelnen Momente des Erdenlebens auf. Vgl. Müller S. 30.

Vorstellung nicht ausreichte. War das Salvatorbild vollendet, so lag es nahe, Mitglieder der triumphirenden Kirche, die da berufen sind, mit Christo zu herrschen und in seinem ewigen Reiche die Früchte der Erlösung zu genießen, an seine Seite zu stellen und sie in solche Beziehung mit ihm zu setzen, die den Herrn als die Quelle ihrer Herrlichkeit erscheinen läßt. Die bildliche Sprache der heiligen Schrift, namentlich der Apokalypse, bot auch hier dem Künstler passende Symbole.

Diese leitenden Principien, die sich in den Monumenten kirchlicher Malerei ausgesprochen finden und die zweifellos bei der Ausschmückung der Kirchen durch die geistlichen Vorsteher aufrecht erhalten wurden, finden sich doch nur in einem einzigen griechischen Schriftsteller, dessen Tod in die Mitte des fünften Jahrhunderts fällt, angedeutet, und auch da nur als die Ansicht des Verfassers. Es ist dieser der Abt Nilus vom Kloster des Sinai, dessen Brief an den Eparchen Olympiodorus, die Ausschmückung der Kirchen betreffend, an anderer Stelle unter den Ansichten der kirchlichen Autoritäten über die Kunst angeführt und besprochen wurde. Es handelte sich um die Ausschmückung einer den Martyrern geweihten Kirche, und Nilus erwiederte auf die deßhalb gemachten Vorschläge: im Sanctuarium (ἐν τῷ ἱερατείῳ) solle nur ein Kreuz abgebildet werden, an den Wänden der Kirche dagegen sei der Platz für Schildereien aus dem alten und neuen Bunde. Wir finden hier den Gedanken ausgesprochen, der der Entstehung der Bildwerke im Sanctuarium zu Grunde liegt, daß nämlich nur solche Gegenstände dahin gehören, die auf das Werk der Erlösung sich beziehen und die Idee derselben lebendig erhalten [1].

Die Apsis umfaßt in ihrem oberen Theile in den meisten Basiliken zwei, in einer drei, zu bildlichen Darstellungen benutzte Abtheilungen; in der oberen derselben finden wir zumeist den Erlöser in überlebensgroßer Figur, der die Mitte der Composition bildet, schwebend in glänzenden Wolken, oder auf dem Felsenhügel stehend, oder auf einem Throne (Sphäre) sitzend. Die Auffassung ist eine ernste, großartige und würdevolle, durchaus kirchliche: die Linke hält das Buch mit jenen Worten, in denen der Heiland von seiner Mission Zeugniß

---

[1] Der Ausschluß dramatischer Vorstellungen von dem Sanctuarium ergibt sich mit Nothwendigkeit aus der Wirkung derselben auf das Gemüth und dem Zweck aller kirchlichen Bildwerke überhaupt. Sehr lebhafte Vorstellungen rufen im Beschauer Mithandeln und Mitleiden hervor, und ein solches Vertiefen in die Betrachtung sollte während der heiligsten Opferhandlung nicht stattfinden: auf diese vielmehr alle Aufmerksamkeit sich richten, und was sich dem Blick an Bildwerken darbot, durfte nur auf die zu feiernden Geheimnisse Bezug nehmen. Die Darstellungen auf dem Triumphbogen, oder dem Bogen der Tribuna waren deßhalb dem glorreichen Endziel der Erlösung entnommen, wodurch das Dramatische ausgeschlossen blieb. Im Atrium und an den Wänden der Schiffe, deren Malereien für die Zeit außerhalb der Feier des Gottesdienstes, vorbereitend oder erklärend, didaktisch wirken sollten, hatte man in den Geschichten des alten und neuen Bundes dem Künstler Freiheit gelassen, seine Anschauung in dramatischen Compositionen zur Geltung zu bringen.

gibt, oder eine Rolle; die Rechte ist bekräftigend, lehrend erhoben, unterstützend das Wort: ‚Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben.‘ Das Haupt, in dem die frühere Kunst Milde und Ernst in unvergleichlicher Majestät des Ausdrucks zu verschmelzen wußte, ist zur Auszeichnung vor den anderen heiligen Personen von dem Kreuznimbus umgeben. Ueber dem Erlöser vollendet die aus den Wolken ragende göttliche Hand, die einen Kranz oder eine Krone reicht, das Zeugniß von Christo als dem Heiland der Welt, denn dadurch ist die Vollendung und Belohnung des dem Sohne vom Vater übertragenen Werkes ausgesprochen [1]. Dem Felsenhügel entströmen die vier Flüsse, welche Paulinus von Nola auf die vier Evangelisten deutet; zuweilen finden sich auch die Namen der vier Ströme des irdischen Paradieses beigeschrieben, wodurch auf das in Christo wiedererworbene Paradies angespielt wird [2]. Der Jordan zu den Füßen des Herrn steht in Beziehung zur Taufe und gilt als ein Sinnbild für die Gesammtheit der durch das Sacrament in die Kirche Aufgenommenen [3].

Da der Hauptgedanke, der in diesen Bildern auszusprechen war, kein anderer sein konnte, als: ‚in Christo allein ist Heil‘, so konnte nur seine Gestalt, oder eine symbolische Beziehung auf ihn die erhabenste Stelle im Sanctuarium einnehmen. Wenn daher auch, wie in S. Apollinare in Classe zu Ravenna, dem Titularheiligen ausnahmsweise die Mitte der Composition der Tribuna eingeräumt wird, so ist der Erlöser doch durch das über ihm erscheinende Kreuz mit dem apokalyptischen A und Ω, wodurch auf seine göttliche Natur hingewiesen ist [4], vertreten. Diese für die späte Zeit wenig geeignete Darstellung mit der Anwendung von Symbolen ist allerdings keine glückliche zu nennen und kann nur als eine archaistische Reproduction gelten [5]. In der Kapelle von S. Venantius in Rom nimmt die mittlere Stelle des Mosaiks in der Apsis Maria ein; über ihr aber sehen wir die Halbfigur des Erlösers aus den Wolken hervorragen, von zwei betenden Engeln begleitet und die Rechte erhoben, Zeugniß ablegend von seiner Mission als Heiland der Welt. Auch in dem Falle, wo Maria thronend mit dem Kinde im Centrum der Composition erscheint, trägt letzteres, oft in ältlichem Typus, die Züge des Erlösers an sich, hält ein Buch und erhebt die Rechte [6]. Als

---

[1] Müller a. a. O. S. 24. [2] Joh. 4, 10—14. Apok. 21, 6; 22, 1.
[3] Müller S. 25. [4] Apok. 1, 8; 21, 6; 22, 13.

[5] Auf dem Triumphbogen erscheint dann Christus in menschlicher Gestalt; gewöhnlich ist es umgekehrt, die Apsis enthält das Bild des Salvators, der Bogen das Kreuz mit A und Ω, oder das Lamm auf dem Throne.

[6] Auf den ganz späten Mosaiken in der Tribuna von S. Maria Maggiore in Rom (12. saec.) und S. Maria in Trastevere (13. saec.) sitzt der Knabe neben Maria und krönt sie. Diese ältliche Bildung, die keineswegs zufällig ist, bleibt gewöhnlich den Kunstkritikern in ihrer Bedeutung verborgen und veranlaßt nur zu Bemerkungen gegen die Technik.

eine völlige Ausnahme kann das Mosaik in der Basilika der hl. Agnes bei Rom gelten, wo der Erlöser, wie jede Beziehung auf ihn, fehlt. Außer in dem Bilde von S. Apollinare waren in den Basiliken zu Nola und Fundi, nach der Schilderung des hl. Paulinus, nur Symbole des Erlösers vorhanden: das Lamm am Fuße des Kreuzes, darüber eine Taube, von welcher ein Glanz auf das Lamm herabstrahlte; in der Höhe die Andeutung des ewigen Vaters durch die Worte: ‚Dieser ist mein geliebter Sohn‘ [1], aus der Taufscene genommen; in der andern Basilika war Gott Vater durch eine Hand, einen Kranz haltend, angedeutet.

Neben dem Erlöser, der also meistens in wirklicher Gestalt die Mitte der Composition in den Mosaiken der Tribuna einnimmt, sind zu beiden Seiten, gewöhnlich in kleineren Proportionen, das heißt in menschlicher Größe, häufig die Apostel Petrus und Paulus postirt, auf den älteren Mosaiken jener zur Linken, dieser zur Rechten und hinter ihnen auf gleichem Boden andere Heilige, welche der Kirche den Namen gegeben haben, oder deren Reliquien sie bewahrt [2]. Diese Personen erscheinen keineswegs in dramatischer Action begriffen, sondern in statuarischer Ruhe, als Mitglieder und Repräsentanten des Gottesreiches, dem Wechsel, den Leiden und Prüfungen der Erde fern, mit Christo vereinigt in der ewigen Klarheit himmlischen Daseins, in würdevoller und feierlicher Haltung. Das Endziel der Erlösung, der in und mit Christo erworbene Besitz des ewigen Friedens, findet in diesen imponirenden Gestalten einen so vollendeten, ergreifenden Ausdruck, wie ihn keine andere Kunst je zu gestalten vermochte. Bedeutungsvoll tragen die Heiligen in vielen dieser Werke die Oblationen in ihren Händen, als ein Zeichen, daß sie während ihres Lebens den Anschluß an Christus in der Opferfeier bethätigt haben [3]: diese Opfergaben sind häufig mit Blumenkränzen verziert, wie es in der That Sitte war, oder mit Perlen besetzt. Der paradiesische Zustand ist durch den dunkelblauen oder Goldgrund angedeutet, von dem diese ernsten Gebilde, der Erde völlig entrückt, so wirkungsvoll sich abheben, weithin den Besuchern des Gotteshauses erkennbar als Führer und Leitsterne zu den Gestaden des ewigen seligen Daseins. Der mystische Glanz des Goldes ist das Licht der Gottheit, in dem sie wandeln ohne Nacht und ohne Schatten [4], und es wäre thöricht, in seiner Anwendung eine verwerfliche Prachtliebe oder Freude am Glanze des

---

[1] ‚Vox patris in coelo tonat.‘ Gregor II. bemerkt über die Darstellung Gottvaters: ‚Cur patrem Domini Jesu Christi non oculis subjicimus et pingimus? Quoniam quis sit non novimus, Deique natura spectanda proponi non potest ac pingi. Ep. I. ad Leon. Hard. Conc. t. IV. Müller S. 28, Note. Im späteren Mittelalter ändert sich die Auffassung.

[2] Auf den späteren Mosaiken erscheint Maria zur Rechten.

[3] Corona. Greg. M. dial. IV, c. 55: ‚Tunc duas secum oblationum coronas detulit.‘

[4] Apok. 22, 5: ‚Und Nacht wird keine mehr sein, und man wird nicht bedürfen des Lichtes einer Lampe oder des Lichtes der Sonne; denn Gott der Herr wird sie erleuchten.‘

Metalles zu suchen[1]. Der Boden ist eine blumige Matte, an den Seiten oder zwischen den Figuren erheben sich Palmen, auf denen zuweilen der Phönix[2], das alte Bild der Auferstehung und unsterblichen Lebens, mit einem Nimbus oder Strahlenkranz zu finden ist. Durch die Ströme des Paradieses und die Gestalten von Engeln wird das Bild ewigen Lebens vollendet. Neben den Heiligen und von diesen dem Erlöser vorgestellt sieht man die Erbauer oder Erneuerer der Kirche mit dem Modell derselben auf ihren Händen, welches sie dem Herrn darreichen.

In dem unter dieser Composition der Apsis sich herumziehenden Streifen ist das symbolische Element vorwaltend: die Mitte desselben nimmt das Lamm ein, stehend auf dem Hügel, dem die vier Flüsse entströmen[3], mit dem Kreuznimbus versehen, oder dem Monogramm; zu den Seiten sind gewöhnlich je sechs Lämmer in Bewegung nach dem Gotteslamme, welche zunächst die Apostel bezeichnen, dann aber auch die Gesammtheit der Gläubigen, da die Apostel die Repräsentanten der ganzen Kirche sind. Die alte Basilika von S. Peter enthielt an dieser Stelle eine noch erschöpfendere Hinweisung auf das Versöhnungsopfer: hinter dem Lamm sah man ein Kreuz, und der Brust wie den Füßen des Lammes entströmte Blut; letzteres theilte sich in vier Ströme, das aus der Brust war in einem Kelche gesammelt. Die Composition endet an den Seiten des Bogens in den Städten Bethlehem und Jerusalem, deren Namen zumeist beigeschrieben sind: in ihnen vollzieht sich der Anfang und Schluß der erlösenden Thätigkeit Jesu Christi.

Der Bogen der Apsis, oder der Triumphbogen in den Basiliken mit Querschiff, bildet den Abschluß des Sanctuariums nach der Kirche hin, und die Principien, die für die malerische Decoration desselben leitend waren, mußten auch hier Anwendung finden: in der Mitte sehen wir Christus als Brustbild, gewöhnlich im Medaillon als Erlöser, oder das Lamm, welches auf einem Altar oder Thron ruht, zuweilen ein bloßes Kreuz mit dem A und Ω, stellvertretend. Zu beiden Seiten erscheinen die sieben Leuchter, welche die zum Lichte des Evangeliums gekommenen Gemeinden bezeichnen[4] und eine Aufforderung bilden, daß die versammelten Gläubigen sich ihnen anschließen; außerdem in einigen Mosaiken noch je zwei Engel[5] zur Seite des Thrones.

---

[1] Schnaase Bd. III. S. 217.

[2] Die Palme ist das alte Symbol des Sieges. Weitere Bedeutung ergibt sich aus Plin. Hist. nat. XIII, 4, wo erwähnt ist, daß die Palme, synonym mit dem Phönix, wie dieser, wenn sie erstorben ist, aus sich selbst von Neuem hervorwachse: daher auf den Mosaiken und Sarkophagen Palme und Phönix vereinigt.

[3] Apok. 22, 1: ‚Und er zeigte mir einen Strom lebendigen Wassers, glänzend wie Krystall, der vom Throne Gottes und des Lammes hervorkam.

[4] Apok. 1, 13. Vgl. Müller S. 87.

[5] Apok. 7, 1. Das sehr späte Mosaik von S. Cäcilia in Rom enthält in der Mitte des Triumphbogens Maria thronend mit Kind, zu beiden Seiten gekrönte Jungfrauen mit Opfergaben.

Etwas tiefer schreiten die vierundzwanzig Aeltesten der Offenbarung[1] dem Herrn entgegen, ihre Kronen haltend, um sie vor dem Throne seiner Herrlichkeit niederzulegen. Den unteren Theil der Bogenseiten füllen gewöhnlich Propheten (Isaias, Jeremias), oder Petrus und Paulus; zuweilen sind beide Vorstellungen so vereinigt, daß die Propheten die Stelle unter den Aposteln einnehmen. Nach oben ist der Abschluß der Composition zumeist durch die vier Evangelisten gebildet, welche das von den Propheten Verkündete als erfüllt bestätigen[2]. Nur einzelne der Mosaiken zeigen die Evangelisten in menschlicher Gestalt und neben oder über denselben die Attribute, meistens die letzteren allein[3]. Der Triumphbogen von S. Prassede in Rom besitzt übrigens eine Darstellung des himmlischen Jerusalems und darin zwischen zwei Engeln Christum, in der Linken die Weltkugel, die Rechte erhoben; von beiden Seiten her schreiten die Gerechten, auf der einen Seite mit Palmen, auf der andern mit Opfergaben in den Händen. Der schon eingehend beschriebene Bogen von S. Maria Maggiore in Rom enthält in der Mitte den Thron mit dem versiegelten Buche und dem Kreuze, daneben Petrus und Paulus und darüber die Embleme der Evangelisten, außerdem aber noch historische Scenen aus dem Leben Christi und Johannes des Täufers: vielleicht liegt hier die besondere Absicht vor, gegen den verurtheilten Nestorianismus das Dogma der Menschwerdung zu bekräftigen. Den Mittelpunkt der Vorstellungen in der Apsis und am Bogen der Tribuna, oder des Querschiffes bildet also, persönlich oder symbolisch, der Erlöser, und durch die Beziehung auf ihn wird den übrigen Gegenständen ihre Bedeutung verliehen. Es ist der verherrlichte, triumphirende und von seinem ewigen Thron die Welt beherrschende Christus, von den Propheten verkündet, von den Evangelisten bestätigt, den die zu staatlicher

---

[1] Apok. 4, 4: ‚Und rings um den Thron waren vierundzwanzig Stühle, und auf diesen Stühlen saßen vierundzwanzig Aelteste, angethan mit weißen Kleidern, und auf ihren Häuptern waren goldene Kronen.‘ 10: ‚Und so fielen die vierundzwanzig Aeltesten nieder vor dem, der auf dem Throne saß, und beteten den an, der da lebt in Ewigkeit, und legten ihre Kronen nieder vor dem Throne.‘

[2] Die Symbole der Evangelisten schon bei Irenaeus, adv. haer. III, c. 11 in Beziehung auf die τέσσαρα ζῶα des Ezechiel und Johannes (Ezech. 1, 5; Apok. 4, 6. 7); denn Christus, mit dem Jehovah des alten Bundes einer und derselbe, ist Mensch, König, Priester und Gott. Irenäus, Athanasius, Ambrosius, Augustinus, Gregor d. Gr. halten dafür, daß die Bilder des Ezechiel nebst dem, was sie an und für sich sind, zugleich prophetische Sinnbilder der vier Evangelisten vorstellen, sofern diese Christum nach seiner vierfachen Eigenschaft als Mensch, König, Priester und Logos auffassen. Die Kirche hat diese Lehre selbst in die Tagzeiten aufgenommen. Cfr. Aug. de consensu evang. I, c. 60. Hieron. comm. in Ezech. I; prooem. comm. in Matth. Die Stelle des hl. Gregor wurde schon früher citirt. Vgl. noch Münter, Sinnbilder, S. 44. Augusti, Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäol., Bd. XII, S. 253.

[3] In der späteren Kunst, so besonders in Miniaturen, finden sich die Thierköpfe menschlichen Gestalten aufgesetzt.

Freiheit emporgeblühte Kirche feiert; mit Recht trägt also der das Langschiff abschließende Bogen den Namen arcus triumphalis.

Daß die Wandmalerei fast ganz von der musivischen Kunst verdrängt wurde, worüber sich Schnaase beklagt und worin er etwas Auffallendes erblickt [1], ist ganz natürlich, denn die Kunst war damals eine mit dem Leben und Fühlen der Kirche verwachsene und in erster Linie didaktische. Obgleich die Technik des Mosaiks eine mühselige und schwierige ist, so war keine andere Malerei im Stande, die heiligen Figuren so eindringlich, klar und weithin sichtbar dem christlichen Volke vor Augen zu stellen, als diese; keine vermochte das Strenge, Einfache und Hohe, die statuarische Würde, wie sie den christlichen Idealen entsprach, so vollkommen auszuprägen: Stil und Technik kamen sich entgegen, um einen Ausdruck zu vollenden, wie ihn die Frescomalerei niemals in so treffender Wirkung erreicht hätte. Und gerade in dieser mühsamen und schwierigen Kunst waren die heiligen Typen vor schneller Verunehrung durch den Subjectivismus der Künstler — da sie nach approbirten Vorlagen arbeiteten — gesichert. Wenn man damals schon, wie Schnaase zu wünschen scheint, ‚dem unmittelbaren Ausdruck des Gefühls' in der Malerei mehr Gelegenheit geboten hätte, so wären infolge der hereinbrechenden Willkür die heiligen Typen schnell dem Verderben anheimgefallen, denn Subjectivismus und Verfall stehen in enger Beziehung. Völlig unerklärlich aber ist es, wenn ein Kunsthistoriker, der der Technik des Mosaiks den hohen Genuß des Studiums einer Anzahl der schönsten Monumente christlicher Kunst zu verdanken hat, die, als Frescobilder gedacht, längst untergegangen wären, der Kirche gleichsam einen Vorwurf macht, daß sie diese Kunstübung gepflegt habe: ‚Die Kirche fand diesen Luxus (des Mosaiks) als hergebracht vor, sie hätte ihn als das Erzeugniß heidnischer Ueppigkeit und Prunksucht zurückweisen, die bescheidenere Technik der Malerei wieder hervorrufen können. Allein diese Strenge hatte die damalige Kirche nicht, so scharf konnte sie sich von der heidnischen Vorzeit nicht scheiden. Neben dem prunkenden Reichthum des Kaiserthums konnte auch die Kirche des leuchtenden Glanzes nicht entbehren.' [2] Diese Meinung entspricht ebenso wenig den geschichtlichen Thatsachen wie die folgende:

‚Sie (die Kunst) streifte das heidnische und süßliche Element der Katakombenkunst ab und ging tiefer in das eigentlich Christliche ein. Sie nahm ein wichtiges Element des heidnischen Alterthums in sich auf, und zwar des

[1] Bd. III. S. 217.

[2] S. 217. Wenn die Kirche nun in der That im Sinne des genannten Kunstkritikers gehandelt und das Mosaik als heidnischen Luxus verworfen hätte, so wäre der Kunstforscher jetzt nicht in der Lage, über die Malerei jener Zeit viel urtheilen zu können. Die Kirche hatte zunächst an die Darstellung der religiösen Ideale und an den Unterricht der Gläubigen zu denken, und damit hat sie ja auch schöne Monumente zur Beurtheilung des Kunstlebens jener Zeit hinterlassen. Hätte die Kirche das Mosaik abgewiesen, so wäre es ihr jetzt gewiß zum Vorwurf gemacht worden, diese solide Technik vernachlässigt zu haben.

früheren, die Würde und Hoheit der alten strengen Göttergestalten. Sie ging fort über jene sinnliche, spielende, egoistische Ausbildung, welche die Kunst mit dem Zeitalter Alexanders erhalten hatte und die sich noch in der frommen Tändelei (?) der Katakombenkunst äußerte, und näherte sich wieder jener Richtung, welche im Olympischen Zeus ihren Gipfelpunkt erreichte. Natürlich war dieß kein bewußtes Unternehmen ꝛc.‘ [1]

Die heilige Schrift ist bekanntlich voll von Symbolen, und der göttliche Lehrer kleidete die erhabensten Ideen in das Gewand der Symbolik. Er selbst gab in der Erfüllung der Ceremonialvorschriften und der Einsetzung tiefsymbolischer Handlungen den Beweis, daß die Anbetung Gottes im Geiste und in der Wahrheit dem Cultus durch Symbole keineswegs widerspreche, und der einfachste christliche Gottesdienst kann thatsächlich ohne dieselben nicht bestehen. Der Schöpfer redet selber in der Sprache der Symbole zum menschlichen Geiste, weil dieser ihn unmittelbar zu erkennen nicht vermögend ist, und die gesammte Natur ist eine Sammlung von Symbolen und Bildern, ein offenes Buch von Bedeutungen, welche dem Menschen zum Studium dargeboten sind. Die Natur spricht in ihren Elementen, mit ihren Kräften und Gestalten der Dinge: das Verständniß davon haben freilich nur die Kundigen, welche in der Natur die Offenbarung Gottes schauen und wissen. Diese höhere, geistige und ursprünglich symbolische Sprache Gottes, deren er sich in allen seinen Offenbarungen bedient, ist aber nichts anderes, als auf der vollkommensten Stufe dasselbe, was der menschliche Geist durch die Kunst in seiner unvollkommenen Weise auszusprechen sich bemüht; denn das ächte Kunstwerk erhebt den Geist zum Unendlichen, in das Reich der Ideale. Die Kunst hörte auf, christlich zu sein, als sie diese Bestimmung verkannte, durch ihre Symbolik die rechte Gemeinschaft mit Gott zu vermitteln. Die Kunst der Katakomben in ihrer einfachen, rührenden Sprache, mit ihren tiefen Symbolen voll Trost und Hoffnung auf das Reich der Vollendung weisend, und die Kunst der Mosaiken in ihren reiferen Gebilden voll Hoheit, Würde und übernatürlicher Größe sind auf demselben Boden erwachsen und — wie die Kirche selbst nur eine ist im Wechsel der Jahrhunderte — ebenso wie die mannigfaltigen Erscheinungen kirchlichen Lebens, unzertrennlich verbunden als Ausdruck desselben Glaubens, einmal unter dem Druck der Verfolgung, dann unter staatlicher Freiheit und Anerkennung. Freilich ist nur vom einheitlichen Standpunkt aus dieser innere Zusammenhang richtig zu erfassen, und die Versuche, die christliche Kunst in ihrem inneren Wesen zu theilen, werden stets Ungereimtheiten zu Tage fördern, wie die oben angeführten Sätze beweisen. Die christliche Kunst erborgte keineswegs, wie Schnaase meint, ‚aus der Antike die Würde‘ [2], denn die christlichen Ideale trugen dieselbe in sich: Würde und Hoheit gab erst das Christenthum in der Idealgestalt seines göttlichen

[1] Vgl. Hartmann, Die Philosophie des Unbewußten. [2] a. a. O. S. 211.

Stifters der Welt zurück; denn in der Entartung des Heidenthums war der seelische Adel der Menschennatur bekanntlich schwer geschädigt worden, wie sich dieß in dem Verlangen nach einem Erlöser, in den Mysterien als Versuchen der Entsündigung und in der tiefsinnigen Mythe von Amor und Psyche genügend ausspricht.

In der Beurtheilung der christlichen Kunst dürfen jene Worte nicht außer Acht gelassen werden, die einst der Papst Gregor der Große in einigen Briefen äußerte, in denen er das Verhältniß der Kirche zu den bildenden Künsten erörtert; so schreibt er an Secundinus[1]: ‚Die zehn Bilder, welche du dir erbeten hast, senden Wir dir hiermit zu. Dein Wunsch hat unsern großen Beifall erworben, da du denjenigen aus ganzem Herzen suchst, dessen Bild du vor Augen zu haben wünschest, damit im Anschauen dein Herz entzündet werde: denn durch das Sichtbare wird das Unsichtbare uns nahe gebracht. Ich weiß wohl, daß du das Bild des Erlösers nicht deßhalb verlangst, um es wie Gott selbst zu verehren, sondern nur als eine Erinnerung an ihn, welche zur Liebe entflammt. Denn wir beten diese Bilder keineswegs an, sondern nur denjenigen, welchen wir im Bilde in seiner Geburt, oder im Leiden, oder siegreich uns vorstellen. Und während so die Malerei wie eine Schrift das Andenken an den Sohn Gottes wachruft, frohlockt unser Geist über die Auferstehung, oder trauert über das Leiden.‘ An den Bischof Serenus von Marseille, der in falschem Eifer einige Bilder zerstört hatte, richtete Gregorius tadelnde und eindringliche Worte[2]:

‚Es ist die Kunde zu uns gelangt, daß du in unüberlegtem Eifer die Bilder der Heiligen unter dem Vorwande zerstört habest, damit sie nicht angebetet würden. Hättest du ein Verbot erlassen, sie anzubeten, so wäre das zu loben gewesen, daß du sie aber zerstört hast, müssen Wir tadeln, denn etwas anderes ist es, ein Bild anbeten, als durch den Vortrag der Malerei das kennen zu lernen, was man anbeten soll; was nämlich für die des Lesens Kundigen die Schrift, das ist für die Ungelehrten unter den Gläubigen ein Bild: darin erkennen auch die Unwissenden, was sie zu befolgen haben und lesen die, welche keine Wissenschaft besitzen.‘[3]

In diesen Worten ist das Verhältniß der Kirche zu den bildenden Künsten ausgesprochen, wie es von Anfang an bestanden hat. Das wichtigste Moment ist ihr die Belehrung des Volkes, die Erbauung der Gläubigen, das Vorführen religiöser Ideale, die geeignet sind, zu veredeln und über den verschlungenen Pfaden des Lebens als untrügliche Leitsterne voranzugehen. Das Mosaik entsprach diesem Zweck besonders, weil die langsame, schwierige, aber dauerhafte Technik nach guten Vorlagen gerade dem subjectiven Empfinden

---

[1] Epp. lib. IX, 52. [2] Epp. lib. XI, 13.

[3] Cfr. Epp. lib. IX, c. 105: ‚Idcirco enim pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent.‘

des Künstlers und damit dem schnellen Verfall der Ideale Hemmnisse bot und weil diese in ungewöhnlicher und fast unveränderlicher Kraft der Farbe strahlenden musivischen Bilder, auch in der Höhe deutlich erkennbar, jedem Besucher des Gotteshauses als Wegweiser in das Reich der Vollendung entgegentraten. Dieser Bildercyklus in der würdevollen Ruhe seiner Gestalten erläuterte und ergänzte wie ein Commentar die Feier der heiligen Geheimnisse und lud zu ernster Einkehr und zur Flucht aus dem Geräusch und Wechsel des Lebens ein, wie es eine hochentwickelte, dramatische Kunst nicht vermocht hätte. Nie ist für die Welt überirdischer Gestalten ein so dem kirchlichen Zweck entsprechender Ausdruck in künstlerischer Form gebildet worden und so durchaus dem Ernste des Gotteshauses angepaßt, in dem das Fluctuiren der Welt keine Stätte finden soll: auch heute noch vermögen die schönsten Werke des 16. Jahrhunderts in den Kirchen nicht jenen überirdisch feierlichen Eindruck hervorzurufen, wie die Mosaiken zu Rom und Ravenna.

Von plastischen Werken aus der Zeit Justinians ist außer Diptychen die Kathedra des Bischofs Maximianus von Ravenna (546—552), jetzt in der Sacristei des Domes, erhalten. Der Stuhl bewahrt noch im Wesentlichen die Gestalt der römischen Sessel, besteht jedoch nicht aus Marmor, sondern aus geschnitzten Elfenbeinplatten: Sitzfront und Rücklehne enthalten zahlreiche figürliche Reliefs, welche von Ornamentstreifen — Rankenwerk, mit Thieren belebt — eingefaßt sind; in der Mitte des oberen Streifens an der Sitzfront der Namenszug des Bischofs. Die Rücklehne zeigt Vorgänge aus dem Leben Christi, die Seitenlehnen solche aus dem Leben Josephs, die Front in Säulenarkaden fünf einzelne Figuren: Johannes den Täufer und die vier Evangelisten. In der Technik lassen sich drei verschiedene Hände erkennen: lebhaft und zum Theil dramatisch bewegt erscheinen die Compositionen aus dem Leben Josephs; conventioneller sind die Gegenstände aus dem Leben Christi, doch nicht ohne einzelne geniale und lebendige Züge. In roher, skizzenhafter Behandlung präsentiren sich die fünf Einzelgestalten an der Vorderfront. Die Spuren des Verfalls zeigen sich hier in den schematisch gebildeten Draperien und den häßlichen Köpfen mit tiefgerunzelter Stirn, hervorquellenden, starren Augen und eingedrückten Nasen. Manche von diesen Reliefs scheinen spätern Ursprungs und infolge von Ausbesserungen hinzugefügt [1].

Daß zu den Zeiten Justinians die Plastik einen Aufschwung erlebte, können wir aus den Schilderungen der Chronisten entnehmen. So erzählt Procop von dem Atrium bei den Bädern des Arkadius, daß hier Sculpturen in Erz und Marmor aufgestellt waren, nicht unwürdig der Meisterhand eines Phidias, Lysippus oder Praxiteles. Auch eine Statue der Theodora befand sich dort auf einer Säule, von der Stadt errichtet, ‚ein zwar schönes, aber

[1] Abbildung bei Weiß, Costümkunde, Byzantiner S. 152. Vgl. Rahn, Ravenna, in v. Jahns Jahrbuch für Kunstw. Bd. I. Du Sommerard, Les arts au moyen-âge, t. I, sér. 1, chap. 5, 12, pl. XI. v. Quast, Ravenna, S. 37.

unähnliches Bildwerk'[1]. Sehr lebhaft wird der Eindruck der Reiterstatue Justinians gewesen sein, da wir eine bis in's Einzelne gehende und begeisterte Schilderung von ihr besitzen[2]. Auf einer mächtigen Säule, von Quadern gefügt, welche mit sculptirten Erztafeln geschmückt waren, trug ein ehernes Pferd, in kühner, lebensvoller Bewegung nach Osten gerichtet, den Kaiser in sogenannter achilleischer Gewandung, in Beinschienen und heroischem Brustharnisch, mit lichtstrahlendem Helm, als wollte er das Reich gegen die Perser schützen. Die Linke hielt eine Weltkugel mit den Andeutungen der damals bekannten Länder, darüber ein Kreuz; die Rechte war ausgestreckt, als wollte sie den Barbaren gebieten, ihre Grenzen nicht zu überschreiten. Justinian ließ in der Chalke ein Kreuz aufrichten und die vergoldeten Statuen des Belisar und des Kaisers Justin nebst sieben seiner Verwandten, theils aus Marmor, theils aus Erz. Die vergoldeten Rosse aus dem Tempel der Diana von Ephesus wurden auf eine Säule versetzt, damit ihre Schönheit mehr bewundert werden konnte. In der Chalke befanden sich auch die Bildsäulen von der ganzen Familie des Theodosius und ein musivisches Bild Jesu Christi[3]. Thierbilder in Erz und Stein waren häufig in Byzanz und nicht nur auf den öffentlichen Plätzen zu sehen, sondern auch in der Sophienkirche: steinerne Löwen dienten hier als Brunnenfiguren und spendeten das Wasser zu den Reinigungen des Volkes im Atrium, während je zwölf Panther, Hirsche und Löwen für die Priesterschaft zu gleichem Zwecke bestimmt waren[4].

[1] ‚Qui ex Propontide, ad urbis latus orientale navigio vehitur, a sinistra thermas habet Arcadianas. Hic atrium imperator praestruxit . . . Simulacris compluribus ornatum est, quorum alia ex aere fusa, alia e saxo sculpta egregium spectaculum praebent: a Phidia Atheniensi vel Lysippo Syconio aut Praxitele facta diceres. Ibidem Theodora Augusta columnae superstat. Hoc enim grati animi monumentum ei civitas posuit extructi ergo ab ipsa atrii. Formosa quidem effigies non tamen aequat Augustae formam.' Procop. de aedif. I. c. 11.

[2] Cfr. Band., Imper. orient., ed. cit., p. 114, Georgii Pachymeris descriptio Augustionis. Procop. de aedif. I, c. 2: ‚Equo huic insidet aenea imperatoris effigies colossea, cultuque Achilleo insignis: sic habitum, quo induta est, vocant. Arbylis enim calceata, malleolos habet ocreis nudos. Thorax ipsi heroicus: caput munitum galea, quae concuti videatur non sine quodam vibranti iubare: autumnale illud sidus esse merito dixerit qui verba velit poetica usurpare. Solem orientem spectat, equum agens, ni fallor, adversus Persas: manu laeva fert globum quo fictor innuit universum terrae et maris orbem servire ipsi. Non gladium, non hastam aliudve gestat armorum genus, sed crucem globo impositam. Intenta ad orientem dextera porrectisque digitis, degentibus illic barbaris imperat, ut suis teneant sese finibus.'

[3] Anon. Band. p. 7.

[4] Anon. Band. l. c.: ‚Circa phialam fecit 12 porticus cum puteis leonesque lapideos, aquam qua se populus lavaret, eructantes. Posuit item conchas seu receptacula aquae pluviae duodecimque leones sculpsit, pardos 12, damas 12, quae machinis quibusdam aquam evomendo solis sacerdotibus lavandi copiam facerent: locum vero Leontarium nuncupavit.'

Zweiter Abschnitt.

Von Justinian bis zur Mitte des elften Jahrhunderts.

A. Römisch-griechische Malerei bis zur karolingischen Zeit.

Die Kriege Belisars gegen die Ostgothen hatten den Sinn und die Tradition für die Kunstübung sehr beeinträchtigt, und erst 50 Jahre nach Papst Felix IV. beginnt sie in Italien wieder aufzublühen. Dieser Zeit gehört das Mosaik an dem Bogen der alten Kirche von S. Lorenzo außer den Mauern in Rom an (auch in agro Verano genannt), die von Pelagius II. (578—590) erbaut [1], von Hadrian I. erneuert wurde. Wir sehen hier Christus auf der Weltkugel sitzend, wie in der Apsis von S. Vitale zu Ravenna, in der Linken einen Kreuzstab haltend, die Rechte zur Ansprache erhoben. S. Petrus, Laurentius und der Papst Pelagius stehen zur Rechten Christi; S. Paulus, Stephanus und Hippolytus zur Linken. Petrus trägt hier ebenfalls einen Kreuzstab, wie auch Laurentius, der außerdem das Modell der Kirche darbietet und ein offenes Buch mit den Worten: ‚Dispersit, dedit pauperibus'. Die ganze Auffassung des Heiligen gibt den Schlüssel zu der ähnlichen Gestalt im Mausoleum der Galla Placidia, die trotz ihres individuellen, römischen Typus im kurzen Haar mehrfach für Christus gehalten wurde. Sämmtliche Figuren, mit Ausnahme des Papstes Pelagius, sind mit Nimbus versehen. Paulus trägt eine Rolle und weist mit der Rechten auf Christus hin; neben ihm Stephanus mit einem offenen Buche, darin die Worte: ‚Ad te sit anima mea', dann Hippolytus mit der corona oblationum. Das Mosaik hat zahlreiche Ausbesserungen erfahren und besaß, wie einige Fragmente erkennen lassen, jedenfalls noch mehr Figuren, welche den Veränderungen zum Opfer gefallen sind, die durch den Umbau Papst Honorius' III. entstanden. Trotz der Ueberarbeitung erkennen wir, daß die Conception des Ganzen weit hinter der von S. Cosmas und Damianus zurückbleibt; denn die Heiligen stehen in keiner besonderen Action zu Christus hin, der Organismus der Composition, den die ältere Kunst vornehmlich suchte, ist gelöst, und die Figuren sind zusammenhanglos nebeneinander gereiht. Trotz einiger Reminiscenzen an bessere Kunstweise, vornehmlich in der Gestalt des in Rom sehr verehrten Laurentius und des Papstes Pelagius, ist das künstlerische Vermögen, das hier zum Ausdruck kommt, nur ein geringes. Die Züge sind grämlich und mager, die Augen starr, auch die Christusfigur ist leblos im Ausdruck, und die schwere Farbe der Gewandung vermehrt das Düstere der

[1] Lib. pontif., in vita Pelag.: ‚Hic fecit supra corpus beati Laurentii martyris basilicam a fundamento constructam.' Cfr. Garrucci, tav. CCLXXI.

ganzen Erscheinung: der Sinn für das Helle und Milde ist bereits erloschen. Gute Mosaikarbeiter blieben in Constantinopel in Kirchen und Palästen beschäftigt, und nur mittelmäßige Künstler, vielleicht hervorgegangen aus den Klöstern von Thessalien und Macedonien, wagten es, ihre Kunst in Rom auszuüben, welches durch kriegerische Invasionen schwer gelitten hatte.

Während des siebenten Jahrhunderts und am Anfange des achten bereicherten sich die Kirchen zu Rom abermals mit musivischen Decorationen, von denen wir im Liber pontificalis und anderen Documenten historische Notizen antreffen. Papst Honorius (625 – 638) ließ in S. Agnes die Apsis durch Mosaik verzieren; Severinus (648) die Apsis der Basilika von S. Peter; Johannes IV. (640—642) den Bogen und die Apsis im Oratorium von S. Venantius beim Lateran. In S. Stefano wurden unter Theodor I. (642—649) die Bilder der hll. Primus und Felician, in S. Peter unter Papst Agatho (679—682) die Figur eines hl. Sebastian vollendet[1]. Sergius I. (687—701) ließ die Mosaiken am Atrium von S. Peter repariren, und Johannes VII. (705—708) eine Kapelle daselbst musivisch ausschmücken: einige Reste davon sind noch in den Krypten von S. Peter erhalten, so ein Porträt von Papst Johannes VII. und ein lehrender hl. Petrus, eine Madonna mit Kind und zwei Figuren, von untergeordneter Bedeutung.

Bis zum Pontificat des Zacharias hat man kein weiteres Mosaik auffinden können, das in dieser Zwischenzeit entstanden, weßhalb der Schluß berechtigt sein dürfte, daß für einen Zeitraum von 150 Jahren schwerlich in Rom eine Schule von Mosaicisten existirt hat, daß vielmehr die Arbeiten von auswärtigen, vielleicht zu diesem Zweck berufenen Künstlern ausgeführt wurden. Unter den sieben Päpsten, welche nach dem Tode des Pelagius bis Zacharias Mosaiken anfertigen ließen, waren drei griechischer Nation: Johannes IV., Sergius und Johannes VII.; zwei andere, Theodor und Agatho, waren der erstere in Palästina, der zweite in Sicilien geboren, Provinzen, die noch zum orientalischen Kaiserreich gehörten, in dem diese Kunst niemals eine verhängnißvolle Unterbrechung erfahren hatte. Ohne Zweifel haben diese Päpste infolge ihrer Beziehungen zum Heimathlande byzantinische Künstler

---

[1] Lib. pontif.: ‚Honorius. Eodem tempore fecit ecclesiam beatae Agnetis martyris miliario ab urbe Roma tertio, via Nomentana, a solo, ubi requiescit, quam undique ornavit — facit absidam eiusdem basilicae ex musivo. — Severinus. Hic renovavit absidam beati Petri Apostoli ex musivo, quod dirutum erat. — Ioannes IV. Eodem tempore fecit ecclesiam beatis martyribus Venantio, Anastasio et aliis multis martyribus. Quorum reliquias de Dalmatia et Istria adduci praeceperat et recondidit eas in ecclesia suprascripta iuxta fontem Lateranensem iuxta oratorium beati Ioannis Evangelistae, quod ornavit. — Theodorus. Eodem tempore relevata sunt corpora sanctorum martyrum Primi et Feliciani, quae erant in arenario sepulta, via Nomentana, et adducta sunt in urbem Romam. Quae et recondita sunt in basilica beati Stephani protomartyris. — Ioannes VII. Hic fecit oratorium sanctae Dei genitricis intra ecclesiam B. Petri apostoli, cuius parietes musivo depinxit.‘

nach Rom gezogen. Manche dieser Arbeiten bestehen noch, so die in der Basilika der hl. Agnes, im Oratorium von S. Venantius, S. Stefano, S. Pietro in Vincoli, S. Maria in Cosmedin und in den Krypten von S. Peter, wohin die Reste gedachter Arbeiten überführt wurden.

Die Basilika der hl. Agnes vor Porta Nomentana bei Rom stellt die gefeierte, jugendliche Heldin zwischen den Päpsten Symmachus und Honorius dar, ganz in dem strengen und reichen Gewande des byzantinischen Hofes, wie es die Kaiserinnen trugen[1]; ebenso sind die Strenge der Züge, die Gravität der Haltung und die Gewänder der beiden Päpste Zeichen griechischen Stils. Ueber der hl. Agnes sieht man die göttliche Hand eine Krone halten; sie selbst trägt in der Rechten eine Rolle, neben ihr erheben sich, als Zeichen ihres Martyriums, Flammen aus der Erde, und zu ihren Füßen liegt das Schwert, das ihr Martyrium vollendete. Honorius hält das Modell der Kirche, Symmachus ein Buch. Das Gefühl für den Zusammenschluß der Composition, wie es in den römischen Werken von S. Pudenziana, S. Cosmas und Damian entwickelt ist, fehlt hier, wie in S. Lorenzo außer den Mauern: die Figuren sind gedehnt, die Umrisse hart, die Falten leblos; das Colorit entbehrt, wie das in S. Lorenzo, aller hellen und frischen Töne und participirt in seiner Düsterheit an der Erstarrung des Formlebens, die diesen späteren Werken byzantinisch-römischer Kunst eigen ist. Trotz dieser hervorstechenden Züge des Verfalls ist in der Figur der hl. Agnes das Bemühen des Künstlers ersichtlich, dem jugendlich anziehenden Charakter durch den Ausdruck kindlicher Frömmigkeit gerecht zu werden, ein Zeichen, daß die Reminiscenzen besserer Zeit noch nicht ganz erloschen sind.

Im Oratorium von S. Venantius, einer Seitenkapelle des Baptisteriums vom Lateran, sieht man in der Wölbung der Tribuna Christus in halber Figur

---

[1] Ciamp., Vet. mon., t. II, p. 104: ‚Graecorum imperatorum ac reginarum more. Cur autem musivarius tali modo hanc sanctam virginem appinxerit, non errarem, opinor, asserendo quod bonae artes in Italia tunc temporis iam perierant, quare Constantinopolim ad locandos artifices mittendum erat.‘ Abbildung bei Perret, Les Catacombes III, pl. XXXIX. Weiß, Costümkunde, Byzantiner, Fig. 47, S. 93: ‚Neben der Anwendung jener älteren, der Theodora eigenen Stola zeigt das unfehlbar von Byzantinern gefertigte Mosaikbild der hl. Agnes den Gebrauch einer ziemlich breiten, reich mit Steinen geschmückten Schärpe, welche, um beide Schultern geschlungen, vorn und hinterwärts niederfällt. Diese Schärpe stellt sich ihrer Beschaffenheit nach als eine Nachahmung der ursprünglich von den Consuln getragenen Schulterbinde dar. Dieser an sich sehr kostbare Ornat wurde dann während der Hofhaltung der Irene noch um vieles reicher entwickelt. Die Krone der Heiligen auf dem Mosaik ist Gold mit farbigen Steinen, der Kragen Gold mit Perlen und blauen Steinen, die Schärpe Gold mit blauen Steinen und Perlen, von weißem Rande eingefaßt, den rothe Knospen mit grünen Kelchen zieren. Das Obergewand ist purpurn mit goldenen Rändern, diese mit blauen Steinen besetzt, das Untergewand Gold (Aermel), die Ohrringe Gold und blau eingefaßt.‘ Abbildung bei Garrucci, tav. CCLXXIV.

in den Wolken, zwei huldigende Engel zur Seite[1]. Darunter Maria in anbetender Stellung, mit ausgebreiteten Armen, inmitten der hll. Petrus und Paulus, der beiden Johannes und Venantius. Die Figurenreihe wird durch die Päpste Johannes IV., mit dem Modell der Kirche in den Händen und Theodorus mit einem Buche, geschlossen. An den Wänden außerhalb der Tribuna sind noch vier Heilige, darüber die Zeichen der Evangelisten und die Städte Bethlehem und Jerusalem. Die Composition der Tribuna offenbart in dem groß angelegten Christus und den imponirenden Engelsgestalten in flatternden Gewändern noch die frühe, römische Bildung. Das längliche Antlitz des Erlösers, mit wallendem Haar und kurzem Kinnbart, zeigt regelmäßige Formen; die Engel erinnern an die von S. Vitale zu Ravenna. Auf dem Bogen acht Martyrer, von denen fünf byzantinisches Costüm tragen: die lange Tunica mit Medaillons auf den Schultern und die Chlamys, geschmückt mit den Streifen der Dignitäre von Constantinopel. Eine Restauration im 17. Jahrhundert hat den ursprünglichen Typus der Mosaiken sehr verändert[2].

In der Tribuna von S. Teodoro[3], einem Rundbau, vielleicht noch aus antiker Zeit, sind von der Composition aus dem siebenten Jahrhundert nur noch die Köpfe der Apostel Petrus und Paulus erhalten. Petrus führt den hl. Theodor, der ein Kreuz in der Hand trägt, Paulus einen zweiten Heiligen. Bei der Geringfügigkeit der dem Beschauer vorliegenden Reste des älteren Mosaiks ist ein Urtheil kaum zulässig.

S. Stefano Rotondo[4] enthält in der Apsis noch jenes von Papst Theodor gestiftete Mosaik aus der Zeit der Beisetzung der zwei Heiligen Primus und Felicianus, die zur Seite eines mit Edelsteinen besetzten Kreuzes unter=

---

[1] Ciamp. l. c. p. 105. Lib. pontif., in vita Ioan. IV. Cfr. Garrucci, tav. CCLXXII.

[2] Ciamp. l. c. p. 105: ‚Musivum hoc a temporis iniuriis servatum anno 1674 a quondam Narcisso Spina musivario in multis quae perierant pristinae formae restitutum fuit, ut ipse mihi narravit.‘ Die Namen der Martyrer sind rechts: ‚S. Paulianus, Telius, Asterius, Anastasius‘; links: ‚S. Maurus, Septimius, Antiochianus, Gajanus‘. Die Reliquien der Martyrer hatte Papst Johannes IV. von Dalmatien nach Rom bringen lassen. Cfr. Martyrol. Rom. ad diem II. april.: ‚Salonae in Dalmatia Ss. Martyrum Domnionis Ep. cum octo militibus.‘

[3] Abbildungen bei Garrucci, tav. CCLII.

[4] Ciamp. l. c. p. 109. Mit Mosaiken verziert 645. Lib. pontif., in vita S. Simplicii: ‚Hic dedicavit basilicam S. Stephani in Coelio monte.‘ Johannes I. schmückte die Kirche mit Marmorbelag, den Felix IV. vollendete. Hadrian I. restaurirte um 773 die Kirche. Theodor I., sein Vorgänger, hatte um 642 die Reliquien der hll. Primus und Felician dahin überführt. Cfr. Lib. pontif., in vita Theod. Abbildungen bei Garrucci, tav. CCLXXIV. Die Darstellung des Erlösers auf der Weltkugel ist zu dieser Zeit bevorzugt. Wir fanden sie in S. Vitale zu Ravenna, dann zu Rom in S. Lorenzo außer den Mauern, in S. Teodoro und in den Seitenapsiden von S. Costanza. Das letztere Mosaik kann demnach nur dem siebenten Jahrhundert angehören. Vgl. darüber Garrucci, tav. CCVII.

halb eines Medaillons mit dem Brustbilde Christi im griechischen Costüm dargestellt sind, während die Hand Gottes die Krone herabreicht. Auch hier ist infolge von Ausbesserungen der ursprüngliche Charakter verwischt und eine Beurtheilung nicht möglich.

Die Basilica Siciniana, oder S. Andrea in Barbara, existirt nicht mehr. Nach Ciampini's Beschreibung ist das Mosaik, das dem siebenten Jahrhundert angehört haben dürfte, im Jahre 1686 untergegangen und nur noch in einer Zeichnung erhalten. In der Mitte sehen wir Christus auf dem Felsenhügel stehend, dem die vier Flüsse des Paradieses entspringen, in der Linken die Rolle haltend, die Rechte lehrend erhoben. Auf jeder Seite drei Apostel: zunächst dem Erlöser links Petrus, rechts Paulus; die Apostel halten in der Linken ebenfalls Rollen und weisen mit der Rechten auf Christus hin [1].

Der hl. Sebastian in S. Pietro in Vincoli, ein Bild, welches unter Papst Agatho 680 entstanden ist, erscheint in der Tracht eines byzantinischen Hofbeamten, in Typus und Form den späteren Mosaiken von Ravenna entsprechend. Die Haltung ist würdevoll, der jugendlich schlanke, etwas bärtige Martyrer, mit Nimbus versehen, präsentirt eine Krone. Wie viel edler ist diese ächt byzantinische Darstellung, als die späteren entblößten Figuren, die wenig mehr als die Schilderung des Formlebens in einer Actstudie vorführen und das religiöse Moment ganz zurücktreten lassen! [2]

Das Mosaik in der Sacristei von S. Maria in Cosmedin zu Rom ist nur ein Rest von der Anbetung der Könige, die einst der Basilika von S. Peter angehörte. Maria sitzt in rothem Gewande und blauem Mantel auf einem Thronsessel, das Kind mit goldener Tunica und Kreuznimbus, auf ihrem Schooße haltend; an der rechten Seite ein Engel in weißem Kleide, links der hl. Joseph; von den drei Königen ist nur ein Arm mit der Gabe noch übrig. Die Plastik an den Figuren ist, wie es das Jahrhundert mit sich bringt, nur dürftig, die Körper sind lang und schmal, die Ausführung in großen Steinwürfeln ist eine rohe zu nennen. Immerhin versteht die Zeit

---

[1] Ciamp. l. c. p. 243 sq., tab. LXXVI. Ueber die Buchrollen cfr. Durandus, Rat. div. offic. lib. I, c. 3, n. 6, 8, 9, 12. Von der Basilika bemerkt Ciamp. l. c.: ‚Hoc autem in templo haec carmina legisse me memini musivo opere descripta:

Haec tibi mens valide decrevit praedia Christe
Cui testator opes tulit ille suas.
Simpliciusque Papa sacris coelestibus aptas
Effecit vere muneris esse tui.

[2] Burckhardt, Cicerone II, 2, S. 513 fälschlich: ‚S. Sebastian als Greis gebildet.‘ Cfr. Ciamp. l. c. p. 114, tab. XXXIII. Das Bild entstand infolge der großen Pest, worüber Paul Diac., Hist. Langob. lib. VI, c. 5. Ciamp. l. c.: ‚Tunc cuidam per revelationem dictum est quod pestis ipsa prius non quiesceret quam in basilica beati Petri, quae ad Vincula dicitur, sancti Sebastiani martyris altarium poneretur. Factumque est et delatis ab urbe Roma beati Sebastiani martyris reliquiis mox in iam dicta basilica altarium constitutum est, pestis ipsa quievit.‘ Garrucci, tav. CCLXXV.

noch den Ausdruck der Würde zu geben und das religiöse Moment aufrecht zu halten: ein Zug stiller Feier ist übrig geblieben von den großen Traditionen der Kunst.

Infolge der Proscription der heiligen Bilder durch Leo Isauricus waren die Künstler, die sich nicht der neueren, profanen Richtung der Kunst anschließen wollten, genöthigt, auszuwandern; aber beraubt ihrer Vorbilder und der lebhaften Anregung, die ihnen Byzanz geboten hatte, konnten sie wenig mehr als mittelmäßige Werke produciren: die guten Traditionen, die sie indeß mitbrachten, waren immerhin genügend, die Kunst, die in Italien dem Untergang nahe war, vor dem Erlöschen zu bewahren, bis Leo III. und Karl der Große derselben neue Impulse verliehen. Im achten Jahrhundert sind Mosaiken in Italien selten. Zacharias (741—752), Grieche von Nation, ließ den Bogen und die Decke über dem Grabe des Papstes Gregor III. in S. Peter und das Triclinium des Lateran musivisch verzieren; Hadrian I. (772—795) die Decke der Apsis von S. Theodor. Die Mosaiken aus der Zeit Leo's III. (795 bis 816), von denen der Liber pontificalis Notizen gibt[1], betreffen: die Decke der Apsis eines großen Tricliniums, zur Basilika von S. Peter gehörig, die Kapelle des heiligen Kreuzes in derselben Basilika, ein Oratorium von S. Michael am Lateran, die oberen Mauern und die Apsis von S. Susanna, die Apsis des großen Tricliniums am Lateran, die der Kirche von S. Nereus und Achilleus. Alle diese Mosaiken sind verschwunden, ausgenommen diejenigen, welche den Bogen an der Apsis der letztgenannten Kirche bedecken. Wir sehen hier, abweichend von den gewöhnlichen Principien bei der Ausschmückung dieses Theiles der kirchlichen Architektur, das Motiv aus dem Erdenleben des Herrn genommen, doch immerhin auf seine Verherrlichung bezüglich: es ist die bildliche Darstellung der Verklärung auf Tabor. Der Erlöser, in der Mitte der Composition, ist von einer elliptischen Glorie umgeben; Moses und Elias an den Seiten weisen auf ihn hin; etwas tiefer sieht man die drei Jünger in

---

[1] In vita: ‚Serta vero tecta basilicae beati Petri Apostoli, id est, navem maiorem sed et aliam navem super altare cum quadriporticu simul et fontem atque ante fores argenteas. Verum enim et turrem cum cameris suis ab imo usque ad summum omnia in omnibus noviter restauravit. Praesertim imaginem Salvatoris cum reliquis mirae pulchritudinis depictam ad decorem suprascriptae ecclesiae in fastigio sub arcu maiori posuit. Pari modo et in basilica beati Pauli Apostoli atque in basilica Salvatoris instar imagines fecit et constituit. Ipse vero pontifex in titulo beatae Susannae, ubi et presbyter ordinatus fuerat . . . aedificavit ecclesiam cum absida amplissima et cacumina mirifica *de musivo*. Oratorium sanctae crucis a fundamento simul cum absida novo aedificio erexit atque ipsam absidam ex musivo diversis decoratam picturis atque marmoribus miro splendore ornavit. Fecit in Patriarchio Lateranensi oratorium a fundamentis in honore beati Archangeli, quod etiam ex musivo seu diversis picturis atque pulcherrimis marmorum metallis diversis coloribus ornavit undique. (Nerei et Achillei) ecclesiam mirae magnitudinis et pulchritudinis decoratam construxit.

anbetender Haltung. Rechts schließt die Verkündigung die Scene ab; links Maria mit Kind, von einem Engel begleitet. Auch hier sind bei allen Zeichen des Verfalls[1] religiöse Stimmung, Würde und Ruhe der Haltung bemerkenswerth. Die Reproduction der Apsis des Tricliniums an der Laterankirche wurde 1743 nach einer alten Zeichnung gefertigt; über das ursprüngliche Mosaik ist deßhalb kein Urtheil zu fällen. Wir sehen hier auf einer Seite Christus, der die Schlüssel dem hl. Sylvester übergibt und Constantin eine Standarte übergibt, auf der andern Petrus, Leo III. das Pallium darbietend und Karl dem Großen eine Fahne[2].

Man erstaunt vielleicht, ein Werk der Decadenz wie das Mosaik von S. Nereus und Achilleus in der Zeit Leo's III. zu finden, welche mit Recht als eine Epoche des Wiedererwachens der Kunst und Cultur gilt; aber es ist nicht zu vergessen, daß das Mosaik, vorzüglich im Orient cultivirt, mehr als alle anderen Kunstzweige infolge der Edicte zu leiden hatte. Einige Werke ausgenommen, mit denen die geschicktesten Künstler die kaiserlichen Gemächer decoriren konnten, fanden die Mosaicisten hauptsächlich in den Kirchen Gelegenheit, ihr Talent zu üben. Als die Edicte der Ikonoklasten die Reproduction der Bilder in den Kirchen untersagt hatten, waren diese Arbeiter auf das bloße Ornament angewiesen, sie vernachlässigten deßhalb das Studium der Figur und der historischen Composition und wurden einfache Handwerker. Die Emigration hatte eine Anzahl von Künstlern nach Rom geführt, welche noch im Stande waren, größere Bilder auszuführen; aber diese ersten Emigranten existirten nicht mehr zu den Zeiten Leo's III., 65 Jahre nach der Promulgation des Edicts, und die Kriege, welche Italien in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts verwüsteten, hatten die Päpste verhindert, so viele Arbeiten ausführen zu lassen, daß sich eine förmliche Schule von Mosaicisten hätte bilden können. Leo III. mußte deßhalb zu byzantinischen Arbeitern seine Zuflucht nehmen, als er seine Decorationen im Lateran und in den Kirchen begann. Paschalis I. (817—824), der Nachfolger Leo's III., ließ eine große Anzahl von Mosaiken ausführen: so in der Basilika von S. Peter über dem Grabe des hl. Sixtus, in S. Praxedis und in der Kapelle von S. Zeno, welche zu dieser Kirche gehört, in S. Maria in Domnica (S. M. Novicella)

---

[1] Moses und Elias in sehr kleiner Bildung erscheinen wie Zwerge. Cfr. Ciamp. p. 123, tab. XXXVIII. Derselbe gibt das Jahr 796 für das Mosaik an. Garrucci, tav. CCLXXXIV.

[2] Ciamp. tab. XXXIX. Lib. pontif.: ‚Fecit triclinium mirae magnitudinis decoratum cum absida de musivo sed et alias absidas decem dextera laevaque diversis historiis depictas habentes: Apostolos gentibus praedicantes cohaerentes basilicae Constantinianae. Apparet Christus Dominus in medio Apostolorum stans dextra elevata et sinistra librum apertum sustinens, in quo leguntur verba: Pax vobis. Ad dexteram Salvatoris Petrus cum una clavi, baculum tenens cruce insignitum.' Garrucci, tav. CCLXXXIII. S. Susanna, etwa um 797 von Leo III. mit Mosaiken versehen, wurde 1595 restaurirt und bemalt. Abbild. d. Mos. ex Cod. Vatic. b. Ciamp. tab. XLII.

und in S. Cäcilia. Die Mosaiken am Grabe des hl. Sixtus existiren nicht mehr, aber die anderen gehören zu den besterhaltenen von Rom; ihr Charakter ist übrigens durch das Monogramm des Papstes Paschalis völlig sichergestellt. In diesen Arbeiten der Verfallzeit musivischer Kunst schwinden die großen Gesichtspunkte der Composition, Aufbau und Inhalt betreffend, immer mehr dahin; das Nebensächliche drängt sich hervor, die Proportionen verfallen, das Körperliche verliert alle Lebenskraft, alles Flüssige der Bewegung; die Gewandung wird steif und brüchig, die Modellation unverstanden und dürftig, die Zeichnung der Extremitäten roh und ungeschickt. In S. Praxedis[1] hat der Künstler, der den Bogen und die Decke der Apsis verzierte, seine Composition dem Mosaik von S. Cosmas und Damian entlehnt, welches er einfach wiederholte, indem er den Brüdern Cosmas und Damian die Heiligen Praxedis und Pudenziana, dem hl. Theodor S. Zeno substituirte und Paschalis I. dem Papste Felix IV. Die Disposition der Figuren, Gesten, alles bis auf das Nebensächliche ist herübergenommen. Zeichnung und Durchbildung sind natürlich viel roher, die Draperien weniger flüssig; die Schafe zu den Seiten des göttlichen Lammes auf dem unteren Streifen waren schon in S. Cosmas und Damian sehr mittelmäßig, jetzt aber sind sie völlig hölzern und leblos. Die 24 Aeltesten, welche an dem Bogen der Apsis von S. Cosmas und Damian mangeln, finden sich hier zwar vor, doch in solcher Gleichförmigkeit der Geberden und der Gewandung, in so regelmäßigen Abständen, daß von künstlerischer Auffassung nicht mehr die Rede sein kann. Eigenthümlich ist die Decoration des Triumphbogens: der mittlere Theil enthält eine Andeutung des himmlischen Jerusalems, worin Heilige mit den Oblationen in den Händen auftreten. Christus zwischen zwei Engeln, in der Linken eine Weltkugel, die Rechte erhoben, steht, etwas erhoben über die Heiligen, im Centrum; Engel behüten die Eingänge der himmlischen Stadt. Von beiden Seiten her nähern sich den Thoren in zwei Abtheilungen über einander die Verklärten mit den Oblationen und mit Palmen. Die Inschrift des Frieses unter der Composition der Apsis besagt, daß Papst Paschalis I. der Stifter der Mosaiken ist. Die Kapelle derselben Kirche, ‚Orto del paradiso‘ genannt, besitzt einige Mosaiken von etwas besserer Ausführung: in der Kuppel in einem Rund, das von vier Engeln getragen wird, Christus in halber Figur, dann eine Reihe von Heiligen in Medaillons[2].

In S. Cäcilia ist an der Wölbung der Apsis das Motiv von S. Praxedis wiederholt: Christus in den Wolken schwebend und sechs Personen auf der

[1] Lib. pontif., in vita Paschalis: ‚Absidam eiusdem ecclesiae musivo opere exornatam variis decenter coloribus decoravit. Simili modo et arcum triumphalem eisdem metallis mirum in modum compsit. In eadem ecclesia fecit oratorium beati Zenonis Christi martyris, ubi et sacratissimum eius corpus ponens musivo amplifice ornavit.‘ Cfr. Ciamp. l. c. tab. XLV. Garrucci, tav. CCLXXXV—CCXCI.

[2] Ciamp. l. c. tab. XLIX: ‚Capella S. Zenonis anno 819 musivis decorata.‘

Erde; darunter die Lämmer, welche aus den zwei Städten auf das Lamm Gottes zuschreiten. Auch die Palmen, der Phönix und der Fluß Jordan wiederholen sich[1]. Ueber dem Erlöser die Hand mit der Krone, neben ihm zur Linken auf blumiger Matte Petrus mit den Schlüsseln, rechts Paulus mit einem Buche. Neben Petrus die hl. Cäcilia, eine Krone in den Händen tragend, weiterhin ihr Verlobter, der Martyrer Valerian; zur Seite des Apostels Paulus die hl. Agatha mit einer Krone auf dem Haupte: ihre rechte Hand ruht auf dem Papst Paschalis, der das Modell der Kirche trägt. Den Mittelpunkt der Composition am Bogen der Tribuna bildet Maria, mit dem Kinde thronend; zu den Seiten des Thrones zwei Engel, weiterhin fünf gekrönte Jungfrauen auf jeder Seite mit den Oblationen in den Händen; zwischen den Figuren Palmen, an den äußersten Enden die Städte Bethlehem und Jerusalem, weiter unten die 24 Aeltesten mit emporgehobenen Kronen.

Auch dieses Mosaik ist von Papst Paschalis I. gestiftet: leider bezeugt es die völlige Hülflosigkeit der damaligen handwerksmäßigen Kunstweise, die selbst für bessere Vorbilder, die sie nachahmt, kein rechtes Verständniß mehr besitzt. Derselben Zeit entstammt das Mosaik von S. Maria in Domnica oder della Navicella[2], wo Maria im Costüm der byzantinischen Kaiserinnen auf einem reichverzierten Throne sichtbar ist, auf ihren Knieen das göttliche Kind haltend, welches in der Weise der späteren Kunst mit Evangelienbuch und erhobener Rechten aufgefaßt ist; zu den Seiten Gruppen von anbetenden Engeln, zu den Füßen des Thrones eine knieende, mit quadratischem Nimbus versehene Gestalt, vermuthlich Paschalis I. Bei den weiterstehenden Figuren sind nur die Köpfe und Nimben in immer abnehmender Größe sichtbar, sich gegenseitig deckend, um die räumliche Tiefe und den weiteren Standort anzudeuten, eine der späteren byzantinischen Kunst eigenthümliche Weise, die zumal in den Miniaturen vorwaltet. An dem Bogen der Tribuna erscheint Christus auf einem Regenbogen, von zwei Engeln begleitet; weiterhin die zwölf Apostel, etwas tiefer an den Schenkeln des Bogens zwei Propheten mit der Buchrolle in der einen Hand, mit der anderen auf den Erlöser hinweisend. Auch dieses Mosaik gehört in die Zeit Paschalis' I.

Die Mosaiken in S. Marco stammen aus der Zeit Papst Gregors IV. (827—844). Die Composition ist wieder dieselbe, welche in den Apsiden von S. Praxedis und S. Cäcilia auftritt: Christus, in kolossaler Bildung in den Wolken schwebend, zur linken Seite die heiligen Päpste Marcus, Agapetus, dann die hl. Agnes, rechts der hl. Felicissimus, der Evangelist Marcus und Papst Gregor IV. als Erneuerer der Kirche, mit dem Modell auf den Händen[3]. Sämmtliche Figuren sind, obgleich zusammengehörend dem Ausdruck der Composition nach, isolirt durch Postamente, auf denen sie stehen. Trotz-

[1] Ciamp. l. c. tab. LI, LII. ‚S. Caecilia urbis musivis op. a Paschale I. circa ann. 820 exornata.‘ [2] Cfr. Garrucci, tav. CCXCIII. [3] Garrucci, tav. CCXCIV.

dem legt der Evangelist Marcus seine rechte Hand auf die Schulter des Papstes Gregorius. Der Verfall der Kunst äußert sich hier schon in völligen Mißbildungen. Am Bogen der Tribuna das Brustbild des Erlösers im Medaillon, daneben die Embleme der Evangelisten, tiefer stehend die Apostel Petrus und Paulus, beide auf Christus hinweisend.

Dieser Zeit gehört noch das Mosaik von S. Ambrogio[1] zu Mailand an, von ausgesprochen byzantinischem Charakter: in der Tribuna Christus thronend mit den hll. Gervasius und Protasius zur Seite, während über ihnen schwebende Engel Kronen halten; in Brustbildern unter dem Throne die hll. Satirus, Candida und Marcellina; daneben zwei Ereignisse aus dem Leben des hl. Ambrosius.

Bei der Erwähnung der älteren Christusbilder wurde bereits auf die in den Katakomben vorhandenen Darstellungen byzantinischen Charakters hingewiesen; wir wollen sie hier im Vergleich mit erhaltenen Resultaten in den Mosaiken nochmals berühren.

Das Brustbild Christi in der Katakombe von S. Ponziano, auf rauhen Kalk gemalt, ist charakteristisch für den Verfall der Kunst im achten Jahrhundert, wie er in den Mosaiken bedeutsam wird. Das Ebenmaß der Formen, wie es das Brustbild in S. Callisto zeigt, ist hier völlig aufgelöst: an Stelle des Ovals, von gescheiteltem, in leichtem Fluß der Linien herabwallendem Haar eingefaßt, ist ein breites, formloses Antlitz getreten mit wüsten, ungeordnet herabhängenden Haarmassen. In großen Bogenlinien ziehen sich die leblosen Brauen über starren und leeren, weitgeöffneten Augen hin; die Nase ist zu schmal, die Backenknochen sind breit und hervortretend, Lippen- und Kinnbart dürftig und starr, ohne jeden anmuthigen Fluß der Linienführung. Ein breiter und ungefüger Hals trägt das eher Schrecken als Ehrfurcht einflößende Haupt; die schwärzlichen, tiefen Schattentöne in Verbindung mit dem gelblichen Incarnat vermehren diesen Eindruck, nicht minder formlos erscheint die lehrend erhobene Rechte. Für die Zeit charakteristisch ist der blaue, gelb eingefaßte Kreuznimbus. Ist aus diesen Formen das eigentliche Lebenselement der göttlichen, erhabenen und milden Christusgestalt entwichen und kaum noch ein Schatten früherer Majestät und Würde übrig geblieben, so treffen wir hier dieselbe Hülflosigkeit, wie in den Mosaiken jener Zeit in Rom, wo schon in dem Christusbilde von S. Paul jene Erstarrung des Formlebens beginnt und, nachdem in S. Cosmas und Damian noch einmal ein majestätisches und großangelegtes Bild des Herrn, bei geringeren Zügen des Verfalls, siegreich hervorgetreten ist, die späteren Zeiten sich mit der unkünstlerischen Reproduction dieser Composition begnügen.

Die übrigen Malereien von S. Ponziano zeigen dieselbe Richtung der Kunst, so die drei Heiligen Marcellinus, Petrus und Pollio[2] mit starren,

---

[1] Du Sommerard, Les arts au moyen-âge, série IX, pl. 19.

[2] Aringhi I, p. 385. Agincourt pl. X, n. 4, 5, 6.

hervorquellenden Augen, die beiden Heiligen Milix und Pymenius, zu den Seiten eines edelsteinbesetzten Kreuzes [1], bei antiker Gewandung, in nur andeutenden, rohen Zügen entworfen, etwa den Figuren in den Mosaiken von S. Cäcilia und S. Marcus in Rom entsprechend.

Eine der Kapellen von S. Ponziano, das Baptisterium genannt und vermuthlich einst als solches verwendet, enthält eine Darstellung der Taufe des Herrn; er steht bis an die Hüften im Wasser des Jordan, Johannes zu seiner Linken, mit einem Fell, wie im Baptisterium der Arianer zu Ravenna ausgestattet. Rechts kniet ein Engel an Stelle des in den Mosaiken andächtig zuschauenden Flußgottes; über dem Erlöser die Taube des heiligen Geistes; von dieser, wie von dem Engel, sind nur noch schwache Spuren vorhanden. Im Vordergrunde ein trinkender Hirsch, das alte Bild der heilsdurstigen Seele. Infolge der Erhöhung der Ufer des Jordan scheint Christus wie in einer Grube zu stehen, eine Auffassung, die jetzt die Oberhand gewinnt. Unter dieser Composition ein edelsteinbesetztes Kreuz mit dem A und Ω zur Seite [2].

Das Bild des Erlösers in der Kapelle der hl. Cäcilia — der Katakombe von S. Callisto [3] angehörig —, welches de Rossi entdeckte, zeigt, wie schon früher bemerkt, bei aller Roheit der Formen noch eine gewisse feierliche und ernste Größe. Die Stirn ist breit und hervortretend: über den starren, weitgeöffneten Augen ziehen sich die Brauen in Kreisabschnitten, die Nase ist lang und schmal, der Mund leblos, der Bart zu dürftig, während das Haupthaar in unschöner Fülle das jugendliche und doch greisenhafte Antlitz umgibt. Die Auflösung aller Stilgesetze, die Entfernung von der lebendigen Quelle der Naturanschauung und der Ueberlieferung, wie sie in diesen Malereien des siebenten und achten Jahrhunderts in Rom sich ausprägt, findet sich, wie in den Mosaiken, so in den Katakombenbildern von Neapel, wo dieselben Heiligen mit starren, leblosen Zügen, gelbrothem Incarnat, von harten, schwärzlichen Conturen begrenzt, in byzantinischem Costüm, mit nach unten gerichteten, gleichmäßig ausgespreizten Füßen auftreten, mehr wie Schemen, mit gänzlich vernachlässigten Extremitäten [4]. Die Zeit hat keine Empfindung mehr für das Leben des körper-

---

[1] Bosio, R. sott., p. 127. 135. Der hl. Pymenius, Martyrer unter Julianus Apostata.

[2] Agincourt pl. X, n. 8. Andere Malereien der Zeit ebend. n. 10: Maria sitzend mit Kind, welches in der Linken das Buch hält, die Rechte erhebt; links S. Johannes, rechts S. Urbanus, aus dem Oratorium S. Urbano della Caffarella an der Via Appia. Ferner aus der Unterkirche von S. Cosmas und Damian eine ähnliche Composition von zwei Heiligen zu den Seiten der Madonna mit Kind; dann der lehrende Christus mit Kreuznimbus und Buch, rechts in kleinerer Gestalt die Madonna, auf ihn hinweisend, links S. Smaragdus, aus der Katakombe der Madonna della Stella unter der Kirche gleichen Namens zu Albano. Boldetti hat eine Zeichnung davon gegeben.

[3] De Rossi, Roma sott., vol. II, tav. VI.

[4] Vgl. Crowe und Cavalcaselle, It. Mal. I, S. 39.

lichen Organismus: er ist zu einer hieratischen Bilderschrift erstarrt, die sich mehr und mehr dem Charakter des frühesten, empfindungslosen Reliefs der Culturvölker des Alterthums nähert.

Das Christusbild in der Katakombe der Generosa zu Rom erhebt sich, ähnlich wie das schöne Mosaik von S. Cosmas und Damian, zu einer reineren Auffassung. Die Verhältnisse dieses dem Ende des sechsten, oder dem Anfange des siebenten Jahrhunderts angehörigen Bildes [1] sind viel bessere: das Gewand ist in antiker Fülle und mit Verständniß für den Bau und die Bewegung des Körpers geordnet, der Ausdruck dabei mild und ernst. Das übervolle Haar und der etwas dürftige Bart deuten auf die Verfallzeit, aber die Züge sind regelmäßig und ausdrucksvoll, die Extremitäten richtig gezeichnet, die sonst üblichen dunkeln Conturen fehlen. Die linke Hand stützt sich auf das mit Perlen besetzte, im byzantinischen Stil gehaltene Buch, die rechte ist lehrend erhoben und zwar in eindringlicher und lebensvoller Geberde. Zu den Seiten des Herrn vier stehende Heilige: rechts von ihm die hl. Beatrix im reichen Costüm von Byzanz, mit gelber, von Edelsteinen und Bordüre eingefaßter Tunica über weißem Unterkleide; dann Simplicius und Rufus, die leiblichen Brüder der Heiligen, in gelbem Pallium über weißer Tunica mit Purpurstreifen; zuletzt S. Rufinianus [2] in reichbesetzter, weißer Tunica mit engen Aermeln, welche geschürzt ist, darüber eine weite, kostbare Chlamys von gelber Farbe, auf der Schulter mit einer Agraffe gehalten, an den Füßen eng anliegende Strümpfe, ähnlich wie wir in den Mosaiken von Ravenna aus der Zeit Justinians die Hofbeamten des Kaisers auftreten sehen. Der Erlöser hat den Kreuznimbus, die übrigen goldfarbene Nimben auf blauem Grunde; der untere Theil des Hintergrundes ist von braunem Tone, die Gewandung Christi blau. Die Heiligen halten mit Edelsteinen besetzte Kronen in den Händen. Infolge der Oeffnung des hier befindlichen Loculus durch Leo II., um die Reliquien herauszunehmen [3], wurde der untere Theil des Bildes, die Extremitäten des Erlösers bis zum Knie und die Heiligen mehr oder weniger beschädigt.

---

[1] De Rossi, Roma sott. vol. III, tav. LI, p. 661: ‚Le sigle S^{ca}, S^{cs} costantemente precedute dalla croce sono indizio di età non anteriore al secolo sesto: anche meno favorevole all' antichità del depinto è la scrittura delle lettere in colonne verticali. Laonde più verso il settimo che verso il quinto secolo per epigrafici manifesti indizi, fa d' uopo trarre il monumento. Ma uno storico fatto, che dee essere posto a confronto con i dati forniti dalla nuova scoperta, dee anche riflettere luce sull' età della pittura. Io voglio dire dell' apertura del sepolcro dei martiri Simplicio, Faustino, Beatrice e della traslazione delle loro reliquie avvenuta l'anno 683 o verso la fine del 682.'

[2] ‚Ryfinianys' nennt ihn die Beischrift, S. Faustinus heißt ‚Faustinianys', nach de Rossi mit Faustinus identisch; cfr. Bullett. 1869 p. 7. Von Rufinianus bemerkt de Rossi, Roma sott., vol. III, p. 659: ‚Tutto il vestiario lo dimostra ufficiale della milizia palatina.'

[3] Cfr. Garrucci, Storia dell' arte, t. II, p. 95.

Der griechischen Auffassung der Madonna, mit ausgebreiteten Händen in der Weise der Oranten, das Kind im Schooße sich anlehnend, wurde bereits unter den frühen Madonnenbildern gedacht. Sie erscheint so auf den byzantinischen Münzen [1] und im Cömeterium der hl. Agnes [2]. Eine betende Madonna aus später Zeit, ohne das Kind, zwischen zwei Heiligen in einer Kapelle der Katakombe von S. Lorenzo bei Rom, schildert Agincourt, sowie eine hl. Cäcilia im Brustbild aus dem zehnten Jahrhundert [3]. In der Unterkirche von S. Cosmas und Damian befindet sich eine Madonna mit Kind, zwei Heilige zur Seite, dem siebenten oder achten Jahrhundert angehörig [4]. Eine späte Madonna im Cömeterium S. Giulio oder Valentino findet sich bei Aringhi abgebildet [5]. Diese rohen Arbeiten erheben sich nicht über den Barbarismus der Zeit, wie er in den Mosaiken vorwaltet.

Die Rückeroberung Italiens unter Justinian, der Einbruch der Langobarden, die Verheerungen des langwierigen Gothenkrieges, Hunger und Seuchen, die Härte der Eroberer gegen die römische Bevölkerung haben die künstlerische Ueberlieferung vielfach durchbrochen und verkümmern lassen. Denn es handelte sich jetzt nicht mehr, wie zur Zeit der Gothen, um eine Vereinigung Italiens innerhalb seiner natürlichen Grenzen, sondern um eine Theilung des Landes bei völliger Unsicherheit auf ausgedehnten Strecken. Den Griechen blieb Ravenna mit seinem Stadtgebiet, das römische Ducat, Sicilien, einige Städte und Landschaften der Küste; das nördliche Italien und ein Theil des südlichen Mittellandes unterlag den Invasoren. So blieb es mit wenigen Veränderungen bis zur fränkischen Eroberung im achten Jahrhundert.

Im Anfang dieser Epoche nach der Rückeroberung unter Justinian war die Begeisterung für große und glänzende Unternehmungen, wie die Bauten von Ravenna zeigen, noch mächtig; in den letzten Zeiten der schwersten Bedrängniß durch die Eroberer, als man, auf einzelne Provinzen und Städte beschränkt, auch diese nur mühselig behauptete, hatte man kaum die Mittel, das Vorhandene zu erhalten. Die Langobarden hatten weder eine eigene Kunst mitgebracht, noch verstanden sie die vorhandenen Monumente gleich zu würdigen: innerhalb der verwüsteten Städte war ihre fürstliche Hofhaltung aufgeschlagen, und weder Sitte noch Lebenseinrichtung begünstigten [6] zunächst künstlerische Unternehmungen. Gegen die Mitte der langobardischen Herrschaft besserte sich dieser Zustand, in dem von Alboïn verschonten Pavia [7] erhoben sich neue Bauten: der Palast Theodorichs, als Residenz übernommen, wurde gut erhalten, so daß Agnellus in den Zeiten Karls des Großen noch die

[1] Ducange, De inf. aev. numism. n. XXX. Ebenso das Siegel vom Berge Athos!

[2] Bottari III, tav. CLIII, p. 83. Agincourt pl. XI, n. 8.

[3] pl. XI, n. 3. 4. [4] Agincourt pl. X, n. 11. [5] t. II, p. 123.

[6] Tiraboschi, Storia della lett. it., t. V. lib. II, c. 1, § 5. Maffei, Verona illustrata.

[7] Paul. Diac. lib. II, c. 27.

Wandgemälde aus der Zeit Theodorichs darin schauen konnte[1], woraus hervorgeht, daß die neuen Herrscher sich an den Luxus italienischer, steinerner Wohnhäuser gewöhnt hatten. Späterhin errichteten sie selbst kirchliche Bauwerke, Paläste mit Malereien, in denen Ereignisse aus der Geschichte der Eroberer mit Betonung der Eigenthümlichkeiten in Tracht und Sitte mehrfach zur Darstellung kamen[2]. Die Grundlage dieser Kunstübung war naturgemäß keine andere, als die spätrömische des Landes mit byzantinischem Charakter, wie die Eroberer sie vorgefunden hatten, und trotz der bestehenden Gegensätze waren doch auch bei so vielen Beziehungen friedliche und der Kunst förderliche Momente naturgemäß vorhanden. So führt Brunetti aus Urkunden von 754 und 763 an, daß der König Aistulf einen zu Lucca ansässigen

---

[1] In vita S. Petri Senioris, ed. Holder-Egger, ap. Waitz, p. 337.

[2] Paul. Diac. l. IV, c. 21: ‚Per idem quoque tempus Theudelinda regina basilicam beati Ioh. Bapt., quam in Modicia (Monza) construxerat, qui locus supra Mediolanum 12 milibus abest, dedicavit multisque ornamentis auri argentique decoravit.‘ Cfr. Frisi, Mem. di Monza II, 1; III, 58. Paul. Diac. l. IV c. 22: ‚Ibi etiam praefata regina sibi palatium condidit, in quo aliquid et de Langobardorum gestis depingi fecit. In qua pictura manifeste ostenditur, quomodo Langobardi eo tempore comam capitis tondebant vel qualis illis vestitus qualisve habitus erat.‘ Lib. V c. 33: ‚Sepultum autem est corpus eius (Grimualdi) in basilica beati Ambrosii confessoris, quam dudum ipse inter Ticinensem construxerat civitatem.‘ c. 34: ‚Qui (Perctarit) ut regni iura suscepit in loco illo, qui a parte fluminis Ticini est, unde ipse olim fugerat, monasterium quod Novum appellatur Domino et liberatori suo in honore sanctae virginis et martyris Agathae construxit. In quo multas virgines adgregavit rebusque et diversis eundem locum ornamentis ditavit. Regina vero eius Rodelinda basilicam sanctae Dei genitricis extra muros eiusdem civitatis Ticinensis, quae ad perticas appellatur, *opere mirabili condidit ornamentisque mirificis decoravit.*‘ c. 36: ‚His diebus rex Perctarit in civitate Ticinensi portam contiguam palatio, quae et Palatinensis dicitur, opere mirifico construxit.‘ c. 37: ‚Qui cum decem et octo annos et primum solus et post cum filio regnum tenuisset, ab hac luce subtractus est corpusque illius iuxta basilicam domini Salvatoris, quam Aripert eius genitor construxerat, sepultum est.‘ c. 40: ‚Seno diaconus Ticinensis ecclesiae, qui custos erat basilicae beati Iohannis Baptistae, quae intra eandem sita est civitatem, quam quondam Gundiperga regina construxerat.‘ Lib. VI, c. 1: ‚Coniux quoque eius Theuderata (Romualdi Benevent. ducis) eodem tempore foras muros Beneventanae civitatis basilicam in honore beati Petri ap. construxit.‘ c. 17: ‚Hic (Cunincpert) in campo Coronate, ubi bellum contra Alahis gessit, in honore beati Georgii martyris monasterium construxit. Hic cum multis Langobardorum lacrimis iuxta basilicam domini Salvatoris, quam quondam avus eiusdem Aripert construxerat, sepultus est.‘ c. 35: ‚Corpus eius (Ariperti) ad basilicam domini Salvatoris, quam antiquus Aripert construxerat, prolatum ibique sepultum est.‘ c. 58: ‚Hic gloriosissimus rex (Liutprandus) multas in Christi honore per singula loca, ubi degere solebat, basilicas construxit. Intra suum quoque palatium oraculum domini Salvatoris aedificavit et quod nulli alii reges habuerant, sacerdotes et clericos instituit, qui ei cotidie divina officia decantarunt.‘ S. Frediano in Lucca gilt als die Hauptkirche der Langobarden.

Maler begünstigt und reich beschenkt habe[1]. Die Ueberreste jener Epoche sind freilich unter den Erneuerungen der folgenden Geschlechter untergegangen, oder so unkenntlich geworden, daß eine Absonderung nicht mehr möglich ist. Die wichtigste Urkunde der Malerei langobardischer Zeit befindet sich, nach Rumohr[2], in der Laurenziana zu Florenz. Bandini[3] versetzt diese Handschrift in das sechste Jahrhundert, und der Schrift nach würde sie kaum weit darüber hinausreichen. Einige Miniaturen darin verdienen Lob, verglichen mit den Arbeiten des neunten Jahrhunderts; die erste derselben (S. 7) enthält in der Mitte einer einfachen Verzierung biblische Sinnbilder, die zweite die Figur des Esdras, der die Bücher des Alten Testaments vereinigt, eine Gestalt, die an der mageren und trockenen Darstellungsweise dieser Epoche leidet. Der Künstler war laut Aufschrift des einen Blattes (86) kein Grieche, noch hat er griechische Vorbilder vor Augen gehabt, aber die Merkmale des entarteten Stils der italienischen Malerei kündigen sich in dem starren Blick der Augen hinlänglich an. Als Gegenstück hierzu nennt Bandini einen Bibelcodex der Dombibliothek zu Perugia mit drei Federzeichnungen von geringem Werthe: in der einen erkennt man den göttlichen Lehrer, der von seinem Throne herab dem Matthäus das Evangelium reicht. Bei einigen Vorzügen in der Anordnung des Gewandes ist die Zeichnung durch die starren, weitgeöffneten Augen, den Mangel an Schatten und Licht, das dürftige Colorit — die Wangen zeigen, wie die Miniaturen jener Zeit überhaupt, rothe Flecke — hinlänglich gekennzeichnet.

Der Druck der Langobarden auf eine und die andere Seite der griechischen Provinz, die Abnahme der Gewerbe, des Handels, der allgemeinen Wohlfahrt, die Ohnmacht der Staatsgewalt verminderten allmählich die künstlerischen Unternehmungen. Das bürgerliche Elend Roms zur Zeit Gregors des Großen, wie es sich in den Klagen des Papstes abspiegelt, hatte noch weitere Stadien der Progression zu vollenden. Erst nachdem der gewaltsame Druck der Fremdherrschaft auf das hülflose Land den fränkischen Schutz bewirkt hatte, kehrte einige Sicherheit und Ruhe nach Rom zurück; neue Hülfsquellen wurden gewonnen, und im Angesicht der Ruinen der ewigen Stadt erwachte der Trieb, Altes zu stützen und zu erneuern. Der Schwerpunkt der italienischen Kunstbestrebungen liegt jetzt nicht mehr in Ravenna, sondern in Rom, insofern mechanische Fortpflanzung überlieferter Fertigkeiten und mißverstandene Nachahmung alter Vorbilder diesen Namen verdienen.

B. Geschichte der byzantinischen Miniaturen bis zum Bilderstreit unter Leo Isauricus.

Die Neigung für das Reiche und Prächtige in der Kunst, welche dem griechischen Volkscharakter eigen war, offenbarte sich in den verschiedensten Formen und begünstigte den Fortschritt des Kunstgewerbes. Wir haben schon

---

[1] Cod. dipl. Tosc. t. I, c. 3, § 7. [2] It. Forsch. I, p. 189.

[3] Cat. bibl. Laur. t. I, p. 701.

der Plastik in Elfenbein gedacht: während des ganzen Mittelalters hatte der Orient Werkstätten von berühmten Arbeitern, welche die zahlreichen Diptychen, Buchdeckel von Evangelien, Cassetten, Reliefs an Altären, Thüren der Kirchen, an Bischofsstühlen und Thronsesseln anfertigten, die überall gesucht waren. Viele der Diptychen haben einen historischen Charakter, so das berühmte im Schatze zu Monza, welches zu mancherlei Conjecturen Anlaß gab, da man in der weiblichen, sehr würdevollen Gestalt die edle Galla Placidia und in der daneben stehenden kleineren ihren Sohn Valentinian III. erkennen wollte[1], begleitet von einem für Theodosius II. und für Aëtius gehaltenen Krieger. Das Diptychon des Consul Anastasius (517), eines Neffen des Kaisers gleichen Namens, ist deßhalb merkwürdig, weil es das Costüm eines Großwürdenträgers am byzantinischen Hofe überliefert hat. Im Allgemeinen ist der künstlerische Werth dieser Arbeiten ein mittelmäßiger, und nur wenige besitzen einen wirklich porträtartigen Charakter; viel besser sind die religiösen Motive durchgebildet: ihr Stil ist oft von bemerkenswerther Größe und Lebendigkeit der Auffassung, dabei die Ausführung hier meist eine überaus sorgfältige. Der Grundcharakter der byzantinischen Kunst ist eben ein religiöser, die heiligen Typen und Ideale sind durch lange Uebung den Künstlern vertraut geworden, und bei den vielen Bedürfnissen der zahlreichen, mit unvergleichlicher Pracht geschmückten Kirchen, bei der Fülle gediegener Vorbilder mußte in den Werkstätten eine tüchtige, praktische Uebung dafür sich herausbilden. Während die Fähigkeit, den Marmor plastisch zu bearbeiten, seit dem vierten Jahrhundert sich verliert, wächst das Kunsthandwerk, und in ihm erscheinen immer noch die großen Züge und Gedanken, welche der Sculptur eigen sind. Zu großer Wichtigkeit gedieh auch die schon von Constantin gepflegte Goldschmiedekunst, die an den kostbaren, silbernen und goldenen Altären, mit Cameen und Edelsteinen bedeckt, an den Kreuzen für Altar und Prozession, an den Kelchen und anderen Gefäßen, an den Lampen und figürlichen Weihgeschenken sich zu großer Fertigkeit ausbildete. Unter Justinian gewann diese Kunst ihre höchste Bedeutung, nicht nur in den Werken der Agia Sophia, sondern auch in denen des Palastes, und seine Nachfolger theilten diese Neigung zur Pracht; so ließ Justinus II. einen goldenen Thron mit Steinen besetzt ausführen: vier Säulen trugen die Bedachung, und über dem Sitz erhob sich eine Victoria mit einem Lorbeerkranz. Das Email, zumal dasjenige, welches die Franzosen ‚cloisonné‘ nennen, war in Constantinopel heimisch und für den Altar, wie für die Thüren der Agia Sophia in Anwendung gekommen, ebenso war das goldene Tafelgeräth Justinians mit Email versehen, welches die Siege des Kaisers vorführte. Diese Kunst entstammt sicher dem Orient, wo die Völker Asiens dieselbe seit alten Zeiten geübt haben[2]. Nach Labarte würden wir von solchen

[1] Bayet, L'art byzantin, p. 90.

[2] Bayet l. c. p. 95. Labarte, Les arts ind., t. II, III; Recherche sur la peinture en Email, Paris 1856.

byzantinischen Werken in Email noch einige Repräsentanten besitzen und zwar in dem Schmuck von Tournai, aus dem Grabe des fränkischen Königs Childerich und in einigen Stücken des Schatzes von Monza bei Mailand; indeß sind hier zumeist nur Vermuthungen, dagegen wenige sichere Daten vorhanden[1]. Von Goldschmiedearbeiten ohne Email ist ein silbernes vergoldetes Kreuz, mit Edelsteinen besetzt, im Vatican aufbewahrt, welches der Kaiser Justin schenkte: einige Medaillons darin zeigen die Bilder Christi, des Lammes, des Kaisers und der Kaiserin; ein anderes silbernes Kreuz in Ravenna ist leider zu stark restaurirt, als daß es noch als Original gelten könnte. Der Schatz von Monza besitzt noch einige griechische Ampullen in geringerem Metall, welche sicher datirt und mit getriebenen Arbeiten aus dem Neuen Testament geschmückt sind: so enthält die eine davon auf der runden Seitenhälfte die Auferstehung und zwar zur rechten Seite des Grabes die beiden Marien, zur linken den Engel mit Stab, sitzend, darüber in der Mitte ein Kreuz; am oberen Theile des Medaillons das Brustbild des Erlösers, anbetende Figuren dazwischen. Die zweite Hälfte der Ampulle läßt unten Maria in anbetender Haltung, stehend unter den zwölf Aposteln erkennen, während darüber der thronende Christus in einer elliptischen Glorie von Engeln getragen wird[2], also Auferstehung und Himmelfahrt. Die Münzen, welche zur römischen Kaiserzeit oft bei unvergleichlicher Schönheit der Ausführung und größter Schärfe der Charakteristik als Meisterwerke der Kleinkunst im Porträtfache zu betrachten sind, documentiren am sichersten den Verfall des plastischen Sinnes; seit dem Ende des sechsten Jahrhunderts scheint das Bedürfniß nach Aehnlichkeit erloschen, die Technik kehrt hier zur völligen Kindheit zurück, und von dem kräftigen Relief der römischen Kaiserzeit bleibt nichts übrig, als einige dicke Conturen, die zur Noth ein menschliches Antlitz mit starrem Ausdruck erkennen lassen[3].

Die Seidenfabrikation von Byzanz erhielt ihren großen Ruf durch das ganze Mittelalter hindurch im Morgen- wie im Abendlande. Die Bemühungen Justinians um diese Fabrikation sind bekannt; wir haben hier nur der Stoffe mit figürlichen Darstellungen in Weberei oder Stickerei zu gedenken, welche nicht nur als Vorhänge des Altars zu kirchlichem Gebrauche dienten, sondern ebenso zu profanen Kleidern gebraucht wurden: vielen Stoffen waren asiatische Muster eingewebt, man sah darin alle Sorten lebender und fabelhafter Thiere, stilisirt, mit Pflanzen und Früchten. Diese kühne, oft phantastische Ornamentation mußte großen Einfluß auf die byzantinischen Künstler üben, und auch das Abendland wurde davon berührt. Man hat in den Gräbern des-

---

[1] Abbildung des Kreuzes bei Bayet fig. 33. Einige griechische Inschriften sind vorhanden.

[2] Bayet fig. 34.

[3] Beispiele bei Eckhel, Num. vet., und bei Ducange, Histor. byz.

selben Fragmente dieser Stoffe gefunden, von denen einige bis auf das achte Jahrhundert und noch früher zurückgehen dürften.

Wichtiger als diese Copien orientalischer Muster sind die figürlichen Compositionen, zumal solche von religiösem Charakter. Die Schriftsteller erwähnen die gestickten und gewebten Vorhänge an den Pforten, am Altar, sowie die reichen Cultgewänder. Die Beschreibung des Paulus Silentiarius von dem Christusbilde an dem Vorhang der Agia Sophia wurde bereits angeführt; wir wollen die Schilderung hier wieder aufnehmen [1]:

> ‚Golden strahlet der Mantel, denn köstlich windet das Gold sich,
> Fein gedrehet in Fäden, umher durch das schöne Gewebe
> In verschied'ner Gestalt und Form von Röhren und Pfeifen
> Und als herrliche Zierde des Anmuth strahlenden Kleides,
> Eingestickt mit der Nadel und Fäden von serischer Seide.
> Ihm zu den Seiten erblickst du die zwei Herolde des Herren,
> Paulus, den Mann, erfüllet von jeglicher göttlicher Weisheit,
> Und den gewaltigen Hüter der Schlüssel der himmlischen Pforten,
> Der, wie hienieden, dort oben zu binden und lösen die Macht hat.
> Jener träget das Buch mit den reinen Sprüchen der Wahrheit,
> Dieser auf goldenem Stabe das Zeichen des heiligen Kreuzes.
> Unter dem Obergewande von lichter Farbe des Silbers
> Schmücket sie beid' ein buntes Gewebe. Doch über den heil'gen
> Häuptern wölbt sich ein goldener Tempel mit zierlichen Bogen,
> Drei an der Zahl, die da ruhen auf vier vergoldeten Säulen.
> Rings umher an des leuchtenden Vorhangs äußersten Rändern
> Sind mit goldenen Fäden gezeichnet die herrlichen Werke,
> Welche zum Wohle des Volkes geschaffen die herrschenden Kön'ge.
> Hier erblickst du die Häuser, erbaut zur Pflege der Kranken,
> Dort die heiligen Tempel, die Wunderthaten des Heilands,
> Christus, unsers Erlösers — und Anmuth strahlet von allem.
> Auf den andern Gewändern erkennst du die mächtigen Kön'ge,
> Denen Maria die Hand hier reichet, die göttliche Mutter,
> Dort der göttliche Heiland. Es schimmert das Ganze im Strahle
> Goldener Fäden, gewirkt in den Grund des schönen Gewebes.
> Alles strahlet in heiterem Licht. Bewund'rung erfüllet
> Jeden, der es erblickt.‘

Diese mit figürlichen Compositionen in Weberei oder Stickerei bedeckten Stoffe dienten nicht nur zu kirchlichen Zwecken, sondern auch für das Costüm der Reichen. Im vierten Jahrhundert erörterte schon der Bischof Asterius von Amasea in einer seiner Predigten in tadelnder Form diesen Luxus der Zeitgenossen: ‚Auf ihren Gewändern sind Löwen, Panther und Bären gestickt, ganze Wälder und Jagden, ja nicht nur weltliche Scenen, sondern solche der heiligen Geschichte des Neuen Testaments, und man trägt das Evangelium

[1] Kortüm S. 18, V. 364—390.

auf dem Kleide anstatt im Herzen.' Diese Sitte verschwand nicht: im sechsten Jahrhundert finden wir noch in den Mosaiken von S. Vitale zu Ravenna auf dem Saume des Mantels der Theodora die Anbetung der Magier gestickt[1]. Infolge des Ueberhandnehmens der Brocatgewänder mit ihren starren, brüchigen Falten an Stelle der weichen, schmiegsamen Wollenstoffe der alten Welt tragen die historischen Bilder jenes leblose Ansehen zur Schau, wie es in den Ceremonienbildern von Ravenna sich bemerklich macht; das Gefühl für die Bedeutung der Draperie als ein das Körperliche hebendes und zum vollendeten geistigen Ausdruck förderndes Moment geht mehr und mehr verloren, und die Gewandung bekommt zuletzt jenen harten, schematischen Ausdruck, der an ein Holzbild erinnert. Die byzantinischen Tafelmalereien bis in das 15. Jahrhundert haben diesen Charakter einer Sculptur treu bewahrt: hier übte der Orient einen bedeutenden Einfluß auf die griechische Welt; denn schon die Biographen Constantins und Diocletians erwähnen, daß diese Fürsten ihre Gewänder und den königlichen Schmuck den asiatischen Vorbildern entlehnt hätten; die Würdenträger des byzantinischen Hofes ahmten dieses Beispiel dann wiederum nach. Ueber den Prunk, welchen Arkadius für seine Person in Anwendung brachte, gibt es einen Bericht[2]: ‚Der Kaiser,' heißt es darin, ‚trägt entweder ein Diadem, oder eine unschätzbare, mit Steinen geschmückte Krone[3]; diese beiden Insignien, deßgleichen die seidenen, mit goldenen Drachenbildern durchwirkten Gewänder bleiben einzig und allein seiner geheiligten Person vorbehalten. Sein Thronsessel ist von massivem Golde. Wenn er öffentlich erscheint, umgeben ihn seine Hofbeamten, seine Leibwache und seine

---

[1] Abbildung bei Weiß, Costümkunde, Mittelalter, S. 92, Fig. 47. Ueber den Kleiderluxus der Christen cfr. Clemens Alex., Paedag. II, 10. Die Hofbeamten in Byzanz geschildert bei Weiß S. 100—101.

[2] Näheres bei Weiß, Costümkunde, Byzantiner, S. 46 ff. Eine Darstellung der Sitten des theodosianischen Zeitalters von Montfaucon in Opp. S. Chrysostomi vol. XIII, p. 192 sq. Ueber die Krönungsfeier der byzantinischen Kaiser cfr. Kantakuzenus, Histor. I, 141.

[3] Sowohl die in Wien befindliche Krone Karls des Großen, als die des heiligen Stephan in Prag tragen in ihrem unteren Theile, mit Ausschluß der Bügel, welche spätere Zuthat sind, den Charakter byzantinischer Kunst an sich. Ueber diese Kunstfertigkeiten des östlichen Reiches cfr. Texier, Dictionnaire d'orfévrerie. Hangard-Maugé, C. Ciapponi, Ch. Louandre, Les arts somptuaires. Histoire du costume, de l'ameublement. des arts et industries qui s'y rattachent. Paris 1858. Du Sommerard, Les arts au moyen-âge, Paris 1838—1846. J. B. Waring & F. Bedford, Art treasures of the united Kingsdom, London 1858. Didron, Annales archéol., 20 voll., Paris 1844—1860. Cahier & Martin, Mélanges d'archéol., Paris 1849 sv. Cahier, Nouv. Mél. d'archéol. Revue archéol., Paris 1844 sv. v. Czörnig und Weiß, Mittheil. der k. k. Central-Commission, Wien 1856—1860. Otte und v. Quast, Zeitschrift für christl. Archäol. und Kunst, Leipzig 1851 f. Dibdin, A bibliographical antiquarian and picturesque tour in France and Germany, London 1821. Labarte, Les arts industriels, ist schon vielfach citirt worden.

Diener; ihre Speere, Harnische und Schilde sind entweder ganz von Gold, oder scheinen es zu sein. Die erlesenen Maulthiere, die den Wagen des Kaisers ziehen, sind ganz weiß und mit Gold überdeckt; der Wagen selbst, aus lauterem Golde angefertigt, erregt die Bewunderung aller Zuschauer, welche die Vorhänge aus Purpur, den weißen Teppich, die Edelsteine und die goldenen Platten anstaunen, die, durch das Fahren in Bewegung gesetzt, einen wunderbaren Lichtglanz verbreiten.'

Es lag im Wesen des Christenthums, daß es in seiner geistigen Richtung und im Besitz geoffenbarter, transcendentaler Wahrheiten der Natur der sinnlichen Dinge gegenüber eine andere Stellung einnahm, als die heidnische Welt, deren Ideale ihren Ausgangspunkt vornehmlich in der Plastik mit ihrer sinnlichen Naturwahrheit und den beschränkten Mitteln, Geistiges nach allen Richtungen hin vollständig auszudrücken, gesucht hatten. Für die übersinnliche Welt, die sich dem Christenthume erschlossen hatte, konnte nur die Malerei mit ihren reichen Hülfsmitteln und ihren feineren, dem geistigen Leben verwandteren Elementen genügenden Ausdruck bieten. 'Die rohesten Versuche der Plastik,' sagt Böttiger [1], 'sind überall den rohesten Versuchen der Malerei vorangegangen. Runde Gestalten nach ihrer Apparenz auf einer Fläche darzustellen, setzt schon Reflexion voraus.' Das Christenthum vertiefte und gestaltete das Seelenleben nach allen Richtungen hin vollkommen aus: sein ganzes Wesen ist Reflexion über die Welt des Geistes und die Welt der Erscheinungen, über Zeit und Ewigkeit, über Gott und die Welt, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Der Christ lebt in beständigem Contact mit den erhabensten Mysterien, jeder Schritt der Reflexion trägt ihn empor in die Höhen überirdischen Daseins, in denen er seine geistige Nahrung sucht. Welche Vertiefung und Vergeistigung mußte demnach der Malerei als der bevorzugten Kunst des Christenthums, als der einzigen, die ihm von Anfang an genügen konnte, in der Berührung mit dieser unerschöpflichen, abgründlichen Ideenwelt erwachsen und erblühen!

Für die kommenden Jahrhunderte seit Justinian ist es besonders die Miniaturmalerei, in der wir die Entwicklung der byzantinischen Kunst verfolgen müssen und in deren Werken uns durch die rauhen Jahrhunderte noch immer die großen Traditionen des christlichen Alterthums, oft in monumentaler Größe, Würde und Einfachheit begleiten.

Die Kunst der Illumination von Büchern wurde im classischen Alterthum wohl nur in beschränktem Maße geübt. So erzählt Plinius [2] von den Illustrationen des biographischen Werkes von Varro als einer Seltenheit und ebenso von den Abbildungen von Pflanzen, die ein medicinisches Buch begleiteten [3]. In der letzten Zeit des Kaiserthums mögen diese Illustrationen, die zunächst wohl nur ganz einfache lineare Zeichnungen zum wissenschaftlichen

[1] Archäologie der Malerei S. 3. [2] Hist. nat. XXXV, 2. [3] l. c. XXV, 4.

Gebrauche darstellten, häufiger geworden sein. Die Ausbildung der Miniaturmalerei in der ganzen malerischen Wirkung der stark impastirten, mit Gummi versetzten Gouachefarben, verbunden mit der saubersten Gold- und Silberschrift auf farbigem Pergament, gehört erst der byzantinischen Kunstepoche an.

Constantin der Große beabsichtigte, in Constantinopel eine Bibliothek anzulegen, und sein Sohn Constans hatte in derselben Absicht eine Menge von Büchern zusammengebracht. Diese immer wachsende Bibliothek hatte der Kaiser Valens dann unter sieben Conservatoren gestellt, vier Griechen und drei Lateiner, welchen er den Namen Antiquare gab: alle waren geschickt in der Kalligraphie. Wir besitzen übrigens ein Schreiben Constantins an Eusebius, in dem er ihn bittet, 50 Exemplare der heiligen Schrift auf gutem Pergament anfertigen zu lassen, die er dann an die neuerbauten Kirchen von Constantinopel vertheilen wolle. Eusebius bestätigt in seinem Werke über das Leben Constantins [1], daß er sich bemühte, dem Wunsche des Kaisers zu entsprechen und ihm reich ausgestattete Bücher sendete, vielleicht mit Miniaturen versehen. Theodosius II. († 450) war selbst Künstler, verstand zu malen und zu modelliren und erhielt den Namen eines Kalligraphen. Kaiser Zeno ließ eine neue Bibliothek errichten, die sich unter seinen Nachfolgern bereicherte. Theodosius III. war der Kalligraphie sehr ergeben, und als er 717 entthront wurde, zog er sich nach Ephesus zurück und beschäftigte sich mit dem Herstellen sehr werthvoller Abschriften der Evangelien in goldenen Lettern. Die von Zeno gegründete Bibliothek enthielt unter Leo Isauricus mehr als 36000 Bände: zu diesem Institut gehörten 12 Lehrer, welche die heiligen und profanen, damals bekannten Wissenschaften vortrugen und auf Staatskosten unterhalten wurden. Diese Corporation genoß hohe Achtung auch von Seiten der Kaiser, die sie bei wichtigen Fragen zu Rathe zogen.

Als das älteste derartige Manuscript dürfte das in der Bibliothek zu Wien befindliche gelten. Auf 26 Blättern purpurfarbigen Pergaments, in Quartformat, enthält es auf den ersten 24, Auszüge aus der Genesis nach der Version der Septuaginta, auf den zwei letzten einen Theil des Evangeliums nach Lukas. Jede Seite der 24 ersten Blätter ist mit einer Miniatur versehen, welche die Mitte des Blattes einnimmt; der Text, in Gold- und Silberschrift, füllt die andere Seite, die Worte sind nicht getrennt und ohne Accente [2]. Lambecius, der eine lange und genaue Beschreibung dieses Manuscriptes gegeben hat, verlegt den Ursprung in das vierte Jahrhundert [3]. Montfaucon [4] erkennt an, daß die Male-

---

[1] Lib. IV cap. 36. 37.

[2] Labarte, Les arts ind. II, pl. 42. Abbildungen bei Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, 1867, Bd. I, S. 5. Facsimiles bei Dibdin, A bibliographical tour, t. III.

[3] Petri Lambecii Commentar. de bibl. caesar. Vindob. lib. III. Vindob. 1766, p. 2 sq. Die Abbildungen sind ungenügend. Cfr. Garrucci, tav. CXII—CXXIII.

[4] Palaeographia graeca lib. III, p. 185. 190.

Miniatur aus der „Genesis". (Zu S. 207.)

reien denen der Katakomben in Rom sehr verwandt sind, und Agincourt betont, daß die Erfindung und gute Disposition der Miniaturen das Werk in eine frühe Zeit verweisen, die der Antike nahe steht, er vermuthet deßhalb den Anfang des fünften, oder das vierte Jahrhundert [1]. Labarte betont [2], daß die Gestalten Benjamins und Josephs mit dem altchristlichen, langen Colobium auftreten, welches in den Bildern der Katakomben üblich ist [3] und vielleicht das früheste Gewand der römischen Diakonen bildete. Die 48 Miniaturen scheinen von zwei verschiedenen Künstlern herzurühren; in den ersten und besseren sind sie auf das gefärbte Pergament gemalt, die andern zeigen Landschaft, Ferne und den Himmel. Die Künstler waren sicher nicht hervorragend, aber sie haben schnell und mit einiger Gewandtheit ihre Bilder entworfen. Die Thiere, welche aus der Arche hervorgehen, sind besonders gut gezeichnet. Die Malerei ist stark impastirte Gouache und von lebhaftem Colorit, welches an die Fresken in Pompeji erinnert, das Gold nicht in Blattform aufgelegt, sondern mit dem Pinsel aufgetragen. Labarte verlegt nach den Anzeichen der Schriftzüge und der malerischen Compositionsweise die Ausführung an das Ende des vierten, oder den Anfang des fünften Jahrhunderts und hält mit Recht diese Malereien für besser, als die des Virgil im Vatican, der dem fünften Jahrhundert angehören dürfte, was zugleich zum Beweise dient, daß, während die Kunst in Italien zu dieser Zeit immer mehr verkümmerte, sie im Orient aufblühte und ihrer Erhebung unter Justinian entgegeneilte [4].

Wenn auch Montfaucon als Kenner der Paläographie betont, daß es schwer sei, das Alter der Handschriften, die vor dem siebenten Jahrhundert abgefaßt sind, genauer zu bestimmen, da die Form der Buchstaben wenig Veränderungen zeigt, so weisen doch die Miniaturen auf eine Zeit, die der altchristlichen Malerei der Katakomben, sowie der Antike noch sehr nahe steht. So wird die Anwesenheit Gottes bei dem Sündenfall auf dem ersten Blatt,

---

[1] t. II, p. 49, pl. 19. Die Abbildungen sind völlig unbrauchbar.

[2] l. c. p. 162, pl. 42. Schnaase (Bd. III, S. 255) hält dieses Manuscript für gleichzeitig mit dem Homer und Virgil, deren Abschriften dem vierten oder fünften Jahrhundert angehören.

[3] Lambec. l. c. p. 3: ‚Secundus codex manuscriptus theologicus graecus et antiquissimus membranaceus purpureus aureis et argenteis literis maiusculis absque accentibus ante mille et trecentos annos exaratus constatque foliis 26, quorum 24 prioribus continentur fragmenta geneseos exornata 48 aeque vetustis picturis quarum beneficio cum aliae variae antiquitates tam sacrae quam profanae tum imprimis Romae subterraneae imagines et magna pars rei vestiariae apud diversas gentes antiquitus usitatae plurimum possunt illustrari.‘ Montfaucon bemerkt l. c.: ‚Aevum autem codicum qui ante septimum saeculum scripti sunt, nulla potest certa nota distingui, quandoquidem omnes eadem pene literarum forma sunt exarati.‘ Für das Allgemeine der Miniaturen vgl. Wattenbach, Schriftwesen im Mittelalter, Leipzig 1875.

[4] ‚Die Erfindungen‘, bemerkt Waagen a. a. O. S. 5, ‚sind noch ganz im antiken Geiste und manche Motive des Rafael würdig.‘

bei dem Bunde Gottes mit Noah, bei der Verheißung der Vermehrung der Nachkommen an Abraham (Bl. 10) nur durch die aus den Wolken ragende Hand angedeutet, entsprechend der Weise der Katakomben[1]. Die Vertreibung aus dem Paradiese zeigt die Stammeltern mit Fellen bekleidet und ein flammendes Rad, welches mit dem Cherub vor der Pforte des Paradieses steht. Merkwürdig ist die in Blau und Purpur gehüllte weibliche Gestalt, welche die Verstoßenen als eine Trösterin, oder als Verheißung begleitet[2], eine Auffassung, die der späteren Kunst fern liegt. Bei der Sündfluth erscheint die Arche in sehr kleinem Format als bloße Andeutung, wie in den Bildern der Katakomben, übrigens als ein dreistöckiger Bau. Die Scene, wo Noah mit den Seinigen und den Thieren die Arche verläßt, dürfte augenscheinlich eine der lebhaftesten und besten sein. Zu bemerken wäre hierbei, daß auch in diesen Bildern die erhobenen drei Finger der Rechten als Zeichen des geistigen Rapportes zu deuten sind, so auf Blatt 6 die Ansprache Noahs an die Seinigen. Sehr drastisch ist die Scene von Lot mit seinen Töchtern aufgefaßt. Für das Alter des Manuscripts spricht ferner die Figur der Quellnymphe, die auf Blatt 13 und 14 bei der Scene der Tränkung der Kameele am Brunnen durch Rebekka und bei der Unterhaltung derselben mit dem Diener Abrahams, in antiker Weise auf eine Urne gestützt, aus der das Wasser strömt, dargestellt ist. Blatt 29 enthält die Personificationen der Sonne und des Mondes als ‚Sol' und ‚Luna' in Brustbildern, die zwar bis in späte Jahrhunderte auch in die abendländische Kunst hinaufgehen, hier aber eine durchaus der Antike nahestehende Durchbildung in ganz ausgeführten Halbfiguren erfahren haben. Das Colobium, ein altchristliches, ärmelloses Gewand, sehen wir auf Blatt 35 und 36 in der Geschichte Josephs von Aegypten, als priesterliches Kleid hier vielleicht ihm deßhalb zuertheilt, weil ihn die Kirche als Vorbild des Erlösers auffaßt. Die ländliche Scene auf Blatt 29: auf einer Wiese gelagerte Gruppen von Menschen mit Thieren, zeigt eine ganz antike idyllische Form[3]. Die Gewandung ist überall die altchristliche, wie in den Malereien der Katakomben, mit den Verzierungsformen der Parallelstreifen und kleiner buntfarbiger Kreisornamente auf den Schultern und am unteren Rande der Tunica[4]. Die Bestattungsgebräuche der alten Völker sind gewissenhaft beobachtet, so wird Blatt 28 der in Binden gewickelte Leichnam in das Felsengrab übertragen. Die Schrift gleicht völlig der im Manuscript des Dios-

---

[1] Aringhi I, lib. 3, c. 22, p. 589.

[2] Vielleicht die μετάνοια, die Reue, eigentlich Besserung des Sinnes nach erlangter Einsicht, welche öfters in griechischen Miniaturen vorkommt.

[3] Es haben zwei Maler an dem Werk gearbeitet: die Verhältnisse der Körperformen sind in den Malereien des besseren Malers im Ganzen gut, die Köpfe jedoch einförmig, die Umrisse mit dem Pinsel gezogen, Schatten und Mitteltöne angegeben, der Auftrag ist breit.

[4] Abbildungen bei Weiß, Tracht der ersten römischen Christen, Fig. 30 a bis c.

corides enthaltenen, ist aber durch Alter defect und undeutlich geworden; der Text gibt nicht immer zuverlässig den der Septuaginta wieder, sondern läßt kleine Abweichungen und Veränderungen erkennen. Der coloristische Werth dieser Malereien ist nicht unbedeutend, denn die Farben sind energisch und wahr, allerdings ohne malerische Principien der Vertheilung von Licht und Schatten angewendet. Die Bewegungen der Figuren wirken sehr sprechend; die Compositionsweise ist die einfache, episch vortragende der alten Reliefs, der Vortrag ist überzeugend und wirkungsvoll.

Die Bibliothek zu Wien besitzt noch ein anderes wichtiges Manuscript aus dem Zeitalter Justinians, welches im Jahre 1562 durch den Gesandten Busbeck im Hause eines Juden zu Constantinopel entdeckt wurde[1]. Kaiser Maximilian II. erwarb diese leider sehr durch Alter und Wurmfraß mitgenommene Handschrift für 100 Ducaten und verleibte sie der kaiserlichen Bibliothek ein: sie enthält das Werk des griechischen Arztes Dioskorides über die Pflanzen, in Folio von fast quadratischer Form, bestehend aus 491 Blättern Pergament. Die Buchstaben sind Majuskeln von zierlicher Gestalt ohne Accente, Spiritus und ohne Trennung der Worte. Das Manuscript wurde für die Prinzessin Juliana Anicia, Tochter des occidentalischen Kaisers Olybrius, gefertigt, die von 505—527 in Constantinopel lebte und von der Theophanes erwähnt[2], daß sie eine Marienkirche habe erbauen lassen. Die Miniaturen sind folgende: Auf der Rückseite des ersten Blattes sehen wir einen Pfau, der seinen Schweif entfaltet: wie Lambecius meint, deßhalb an die Spitze gestellt, weil — nach Plinius (Hist. nat. lib. X, c. 20) — dieser Federschmuck mit dem fallenden Laube der Bäume vergeht und mit dem Erwachen der Natur sich erneuert. Unter den symbolischen Deutungen ist diejenige der

[1] Lambecius lib. II, cap. 7 a p. 119 sq. Montfaucon, Palaeographia graeca, Paris. 1708, lib. III, c. 2. Das zuverlässigste und sorgfältigste Prachtwerk über die Miniaturen ist das des Grafen Bastard in Paris: Le Comte Bastard, Peintures et ornements des Manuscrits classés dans un ordre chronologique pour servir à l'histoire des arts du dessin, depuis le 9e siècle jusqu'à la fin du 16e.

[2] Theoph. ed. Bonn. ad ann. 505, vol. I, p. 243: ‚Iuliana vero illustrissima foemina, quae templum deiparae virgini posuit in Honoratis, pro viribus Chalcedonensem adeo tuebatur synodum, ut imperator ipse adinventis etiam multarum fallaciarum technis, ut Timothei communionem subiret, persuadere non valuerit.' Montfaucon l. c.: ‚Iuliana Anicia quae Constantinopoli floruit temporibus imperatorum Anastasii Dicori et Iustini I. atque in principio imperii Iustiniani Magni mortua est. Matrem illa habuit Placidiam imperatoris Valentiniani III. filiam et imperatoris Theodosii iunioris ex filia Eudocia neptem: patrem vero Flavium Anicium Olybrium, qui post imperatorem Anthemium anno Christi 472 imperare coepit in occidente.' Cfr. Rain. Annal. ad ann. 519, ep. Iulianae ad papam Hormisdam. Wir erkennen aus diesem Briefe die Sorge der Juliana für die Erhaltung der Einheit der katholischen Religion. Juliana war die Gattin des Areobindus, dem infolge des Aufstandes gegen den Kaiser Anastasius Dicorus die Herrschaft genommen wurde. Cfr. Chronic. Alexand. p. 762. Lambecius p. 135, nota 1.

Apotheose der Kaiserinnen, wie sie die Münzen der Domitilla, Livia und andere erkennen lassen, da das Manuscript zu Lebzeiten der Prinzessin vollendet wurde, nicht zulässig, man müßte denn eine Schmeichelei in der Anwendung dieses Symbols erkennen wollen. Das zweite Blatt der Handschrift enthält auf Goldgrund die sitzenden Figuren von sieben berühmten Aerzten des Alterthums, welche über medicinische Gegenstände zu disputiren scheinen; ihre Namen sind: Cheiron und Machaon, die Söhne des Asklepios, welche den mythischen Zeiten angehören, Pamphilos, Xenokrates, Nigros, Herakleides von Tarent und Mantias; den mittelsten Platz der oberen Reihe nimmt Cheiron ein. Stellungen und Geberden sind, soweit es bei den mehrfachen Beschädigungen der Malerei zu erkennen ist, abwechselnd, natürlich und lebhaft, dem Leben abgelauscht. Die antike Gewandung, welche bei einigen den halben Oberkörper frei läßt, ist dabei leicht, flüssig und mit Verständniß der körperlichen Bewegung angeordnet. Das dritte Blatt enthält, wiederum auf Goldgrund, eine zweite Gruppe von disputirenden Aerzten: Galenos aus Pergamum, in der Mitte der oberen Reihe auf einem Armstuhl sitzend, neben ihm Cratevas und Dioskorides, dann Apollonios, Nikandros, Andreas und Rufos. Dioskorides und Apollonios haben zum Zeichen lebhafter Unterhaltung drei Finger der rechten Hand ausgestreckt: ein fernerer Beweis für die Bedeutung dieses Gestus als Zeichen geistigen Rapportes. Die Stellungen sind auch hier dem Leben entsprechend, natürlich und ungezwungen. Das vierte Blatt zeigt den auf einem Lehnstuhl sitzenden Dioskorides, während die vor ihm stehende symbolische Figur der Erfindung (Εὕρησις) die Mandragorawurzel — in kleiner menschlicher Gestalt — darbietet und mit der Linken auf den zwischen beiden Figuren befindlichen sterbenden Hund deutet. Der berühmte Arzt weist lebhaft mit der Rechten auf die Wurzel, indeß sein Kopf dem Beschauer zugewendet ist. Auch hier wieder lebhafte ungezwungene Action. Bekannt ist die Fabel [1], daß diese Wurzel demjenigen, der sie der Erde zu entreißen versucht, den Tod bringt, weßhalb man sie durch einen Hund, welcher daran gebunden wird, herausziehen ließ, der dann sogleich die tödtliche Wirkung erfahren muß. Auf dem fünften Blatt erkennen wir eine aus drei Personen bestehende Gruppe: links Dioskorides sitzend und in ein Buch auf seinen

---

[1] Cfr. Mathiol. in commentar. ad cap. 76, libri IV. Dioscoridis de materia medica: ‚Sed profecto vanum ac fabulosum est, quod Mandragorae radices ferant quae humanam effigiem repraesentent, ut ignarum vulgus et simplices mulierculae certo credunt et affirmant. Quibus etiam persuasum est, eas effodi haudquaquam posse nisi cum magno vitae periculo, cane, qui effodiat, radicibus adalligato et auribus pice obturatis, ne radicis clamorem audiant effodientes, quod audita voce periclitentur pereantque fossores. Quippe radices illae, quae humanam formam referunt, quas impostores ac nebulones quidam venales circumferunt, infoecundas mulieres decepturi, factitiae sunt ex arundinis, bryoniae aliarumque plantarum radicibus.

Miniatur aus „Dioskorides". Porträt der Juliana Anicia. (Zu S. 211.)

Knieen die Beschreibung der Mandragorawurzel einzeichnend, in der Mitte wiederum die „Erfindung", welche die Wurzel mit beiden Händen emporhält, rechts ein Maler vor einer Staffelei im Begriff, die Wurzel abzumalen. Die Gruppe ist leicht und verständlich geordnet. Zu bemerken ist, daß Dioskorides auf dem Knie schreibt, eine Sitte, deren Hippokrates in dem Briefe an Damagetus gedenkt, wo er von seiner Ankunft bei Demokritos von Abdera berichtet[1]. Auf dem sechsten Blatt treffen wir das Porträt der Juliana Anicia: sie sitzt in einem Octogon aus goldenem, kettenartigem Ornament von zwei sich durchschneidenden Quadraten, die wieder von einem Kreise umgeben sind, eingeschlossen, zwischen den symbolischen Gestalten der Klugheit und Hochherzigkeit (Φρόνησις und Μεγαλοψυχία) auf dunkelbraunem Grunde. In den acht Compartimenten, welche durch die sich schneidenden Quadrate gebildet sind, erkennt man Genien, welche sich künstlerisch beschäftigen[2]; die dazwischen liegenden kleinen Dreiecke zeigen die einzelnen Buchstaben des Namens ‚Juliana'[3]. Auch dieses schöne, äußerst fein und sorgfältig gezeichnete und modellirte Porträt der Juliana ist leider, sowie die beiden Figuren daneben, am Kopf sehr beschädigt[4]: Costüme, Architektur, alles erinnert hier an das Alterthum. Durch die Beschädigungen, wodurch die stark impastirte Gouachefarbe häufig abgeblättert ist, tritt die Methode des Malers zu Tage: die Zeichnung ist mit der Feder leicht auf das Pergament gezogen, dann wurde die kräftig deckende Farbe aufgetragen und zwar in glänzenden und prächtigen Tönen, stark mit Gummi versetzt. In allen Compositionen ist die Tradition der besten Zeit lebendig: seit dem Zeitalter Constantins hat sich die Malerei augenscheinlich gehoben, und die Superiorität, welche die Werke des sechsten Jahrhunderts im Orient über die des vierten und fünften errungen haben, tritt bemerklich hervor. Man vergleiche diese Miniaturen mit den Abbildungen des Manuscripts der Genesis und man wird erkennen, wie mächtig am Anfang des sechsten Jahrhunderts die Transformation der christlichen Kunst, der eigentlich byzantinische Stil sich entwickelte. Eigenthümlich ist dieser Miniatur die starke Verwendung allegorischer Figuren, denn außer den Begleiterinnen, der Hochherzigkeit und Klugheit, findet sich noch eine dritte weibliche Gestalt zu den Füßen der Prinzessin, der Inschrift zufolge ‚die Dankbarkeit', während ein Genius, von trefflicher Zeichnung des nackten Körpers, ihr ein offenes

---

[1] ‚Librum super genua habebat et scriptioni incumbebat.' Daher das Homerische: θεῶν ἐν γούνασι κεῖται, d. h. der Ausgang ist ungewiß und hängt davon ab, was im Buche des Schicksals, das gleichsam auf den Knieen der Götter ruht, geschrieben steht.

[2] Lambecius erkennt darin eine Anspielung auf die von der Prinzessin erbaute Marienkirche (505).

[3] Schnaase S. 237 nennt sie ‚Jouliana'.

[4] Schöne farbige Abbildung bei Labarte pl. 43. Gering ist der Stich bei Agincourt pl. 26 und bei Lambecius p. 220.

14*

Buch darreicht, inschriftlich ‚das Verlangen nach der göttlichen Weisheit‘ (πόθος τῆς σοφίας κτίστου). Zu den Füßen des Thrones stehen zwei mit Goldmünzen angefüllte runde Gefäße als ein Bild der Freigebigkeit. Dem byzantinischen Stil eigenthümlich ist das den Körper straff in kleinen Falten umhüllende Gewand, mit Goldlinien gehöht, während die weiblichen symbolischen Figuren in idealer, weitfaltiger Drapirung erscheinen [1]. Die ‚Klugheit‘ trägt weißes Unterkleid mit zwei breiten Goldstreifen und rothen, über den linken Arm fallenden Mantel, die ‚Hochherzigkeit‘ weißes Unterkleid mit grünem Obergewande. Das Gewand der Prinzessin ist blau und braun, die Schuhe und der obere Theil des Diadems sind roth. Die Carnation ist goldig mit bräunlichen Schatten, Köpfe und Hände sind äußerst fein modellirt; der Farbenaccord ist tief gestimmt, prächtig und warm, ähnlich wie auf den Bildern der Venezianer. Jedenfalls besitzen wir in dieser leicht und künstlerisch aufgebauten Composition ein glänzendes Beispiel von der Höhe des byzantinischen Stils. Unabhängig von diesen Miniaturen umfaßt das Manuscript dann noch eine Menge Pflanzenabbildungen, mit großem Fleiß nach der Natur gezeichnet, und einige Thiere.

Dem sechsten Jahrhundert gehört noch ein syrisches Manuscript mit Abbildungen, in der Laurenziana zu Florenz an, das für die provinziale Kunstbildung äußerst belehrend ist [2]. Es enthält die vier Evangelien und wurde 586 in Zagba, einer Stadt Mesopotamiens, durch Rabula, Mönch des Klosters S. Johannes, angefertigt. Der Maler Rabula, verbannt in einen Convent der entlegensten Provinz des byzantinischen Reiches, konnte nicht jene Fertigkeit entwickeln, welche die in Constantinopel blühenden Ateliers der Miniaturisten, die sich in unaufhörlicher Uebung befanden, aufzuweisen hatten; doch zeigen seine Compositionen, mit der Feder und dem Pinsel entworfen, Phantasie und lebhafte Darstellungsgabe, zum Theil dramatische Kraft des Ausdrucks. Die Gesten sind zumeist richtig, die anatomischen Kenntnisse nicht gering. Die Zeichnung ist zuweilen nachlässig, aber sie verräth ein ungeschultes Talent, das sich in der Hauptstadt des Reiches sicher zu bedeutender Höhe entwickelt hätte, in einem entlegenen Theile desselben jedoch, ohne Vorbilder, auf den Ausdruck eigenen Gefühls und eigener Kraft angewiesen blieb. Wir finden in diesen Miniaturen auch eine der ältesten Darstellungen der Kreuzigung, noch ehe das Concilium Quinisextum (692) entschieden hatte, daß die historische Auffassung des Todes Christi der Allegorie vorzuziehen sei. Diese Scene bildet in ihrer dramatischen Lebendigkeit zugleich eine der schönsten des ganzen Werkes. Die Mitte der im Hintergrunde durch Berge abge-

---

[1] Waagen bemerkt sonderbarer Weise: ‚Nur der Gebrauch des Goldes verräth den eigentlich byzantinischen Charakter, ebenso der glänzende Firniß.‘ Vgl. Kunstdenkmäler in Wien, 1867, Bd. I, S. 8.

[2] Farbige Abbildung bei Labarte II, pl. 44, Text dazu p. 164.

Miniatur aus dem syr. Codex des Rabula: Die Kreuzigung. (Zu S. 212.)

schlossenen Scene[1] nimmt der mit vier Nägeln an's Kreuz geheftete Erlöser ein[2]: die Arme sind rechtwinklig ausgestreckt, das Haupt, mit goldenem Nimbus, langem Haar und Bart, ist etwas geneigt; den Körper bedeckt bis gegen die Knöchel der Füße hin ein ärmelloses, an der Seite ein wenig geöffnetes violettes Gewand mit Goldstreifen. Die beiden Schächer zur Seite, mit kurzem Lendentuch und ebenfalls mit vier Nägeln an die Kreuze geheftet, schauen der eine finster zur Erde, der andere flehend und wehmüthig auf den gekreuzigten Herrn. Zur linken Seite des Kreuzes steht eine männliche Figur, die den Schwamm mit Essig emporreicht und in der linken Hand das Gefäß dazu trägt; zur Rechten erhebt Longinus (Λογγῖνος), in rothem Leibrock mit Schwert an der Seite, soeben die Lanze, um die Seite zu durchstechen. Zu den Füßen des Kreuzes die drei um das Purpurgewand das Loos werfenden Soldaten. Die Composition wird durch zwei Gruppen an den Seiten geschlossen: rechts Maria und Johannes, links drei heilige Frauen, in tiefem Schmerz zum Kreuze aufschauend. Maria ist mit goldenem Nimbus ausgezeichnet und ganz in ein violettes Gewand eingehüllt; Johannes trägt weiße Tunica und Mantel. Die Auffassung ist als eine ächt christliche zu bezeichnen: sowohl die ruhige, würdevolle, von aller Zerdehnung freie Gestalt Christi, als die stehende Figur Mariä sind, einfach und im Geiste der kirchlichen Auffassung gehalten, durchaus zu loben; ebenso treffend ist die Gruppe der drei Frauen und sind die Schächer charakterisirt. Von der Lust an den Aeußerungen extremsten Schmerzes und größter Marter, wie sie in den späteren Bildern der Kreuzigung und der Martyrien der Heiligen oft zu Tage tritt, wäre hier keine Spur zu finden. Diese Darstellung wirkt ergreifend, trotz einiger Roheit in der Formgebung; die Gefühle sind lebhaft, klar und edel vorgetragen, die Charakteristik ist genau, die Farbe kräftig und nicht unharmonisch: wir möchten deßhalb dem Bilde des im einsamen Kloster einst schaffenden Mönches das höchste Lob spenden und es zugleich als eine der frühesten Darstellungen der Kreuzigung der eingehenden Beachtung für würdig halten. Dasselbe Blatt enthält noch eine des Lobes würdige Composition der Auferstehung: in der Mitte das als kleine Architektur gefaßte Grab des Herrn, aus dessen geöffneter Thüre Lichtstrahlen dringen, vor deren Glanz die drei wachehaltenden Krieger zu Boden sinken; rechts davon sitzend der von weißem, faltigem Gewand in antiker Fülle umflossene Engel, in der Linken einen Stab haltend, die Rechte gegen Maria und eine Begleiterin erhoben, die mit Salbgefäßen dem Grabe nahen; links Christus in weißem Unterkleid mit goldenen Streifen und weißem Mantel, den beiden heiligen Frauen erscheinend,

---

[1] Nicht nach dem traurigen Stich bei Agincourt pl. 27 zu beurtheilen, sondern nach der guten farbigen Reproduction von Labarte pl. 44.

[2] Die Füße sind noch ohne den Stützpunkt des Suppedaneum, die Nägel gehen durch den unteren Theil der Beine über dem Fuße.

welche zu seinen Füßen hingeworfen sind. Auch hier klare, natürliche Gesten und würdevolle Auffassung, die Composition verständig und übersichtlich geordnet; der Hintergrund ist durch Buschwerk abgeschlossen. Wie schöne poetische Gedanken dem Künstler eigen sind, lehrt die Darstellung des Mordes der unschuldigen Kinder, wo aus dem mit dem Blute der kleinen Martyrer getränkten Boden Blumen emporsprießen. Auf dem vierten Blatte sehen wir David und Salomon im Costüm der griechischen Kaiser: der Verfasser hielt also an der Sitte der griechischen Künstler hierin fest; dagegen ist die Scene der Herabkunft des heiligen Geistes im antiken Sinne aufgefaßt.

Die Reminiscenzen älterer Kunst leben noch in einigen Werken fort, die späteren Zeiten angehören, aber jedenfalls nur Copien sind. So ist ein Manuscript der Vaticana (Nr. 699), welches die ‚Topographia christiana‘ des Cosmas enthält, im neunten Jahrhundert geschrieben, doch weisen seine Miniaturen, wie Montfaucon bemerkt, auf ein Original des sechsten Jahrhunderts zurück. Winckelmann glaubte sogar, daß die zwei Tänzerinnen, welche man unter der Figur des thronenden David mit dem jungen Salomon zur Seite erblickt, aus einem antiken Gemälde copirt seien, woran bei dem durchgehenden originalen Charakter der Bilder freilich nicht zu denken ist [1]. Das Manuscript umfaßt eine große Zahl von Bildern, und wir müssen uns darauf beschränken, die wichtigsten anzudeuten, so auf Blatt 56 eine Figur des Enoch, bemerkenswerth durch den Ausdruck des schöngezeichneten Kopfes und den Wurf der Draperie. Die Figur des Melchisedek auf Blatt 50 ist nicht minder bedeutend, obgleich als König, dem Gebrauche der Zeit entsprechend, im byzantinischen Hofcostüm, nämlich in langer Tunica, mit Gold besetzt, der Chlamys mit Streifen und dem Diadem als Krone. Blatt 51 enthält eine große Miniatur auf ganzer Seite: das Opfer Abrahams, mit sehr ausdrucksvollen Köpfen und verständiger Anordnung. Blatt 66 zeigt in einem größeren Bilde: Elias im feurigen Wagen zum Himmel auffahrend, seinen Mantel dem Elisäus darreichend, eine Composition, die Agincourt als Ausdruck des Verfalls der Kunst in einer entstellenden Copie wiedergegeben hat [2]. Auch hier ist der Ausdruck der Köpfe und das Flüssige der Gewandung bemerkenswerth. Den Jordan, auf eine Wasser sprudelnde Urne gestützt nach antiker Weise, übrigens gut gezeichnet, erblickt man in der rechten Ecke, dem Vorgange zuschauend. Blatt 76 zeigt eine Composition, aus Christus, Maria, Johannes dem Täufer, Zacharias und einer Heiligen aufgebaut: der Erlöser trägt in der Linken das Buch, die Rechte ist lehrend erhoben, seine lange Tunica und der Mantel sind vom schönsten Wurf; die übrigen Figuren präsentiren sich ebenfalls sehr correct und in guten Proportionen gezeichnet, die Köpfe, fein modellirt, sind lebendig aufgefaßt. Blatt 89 enthält eine schöne Miniatur: Christus in elliptischer Glorie als König auf einem goldenen Throne sitzend,

---

[1] Abbildung bei Labarte pl. 45. [2] pl. 34.

darunter eine Menge Volkes, in antiker Weise gekleidet. Gestalten von Propheten, schön drapirt und würdevoll im Gestus, treten mehrfach in den Miniaturen auf; dabei sind diese Copien des neunten Jahrhunderts sicherlich den Originalen des sechsten nicht zu vergleichen. Das Colorit ist lebhaft, die Gouache stark impastirt, die Lichter sind nicht durch Aufhöhung von Weiß, sondern durch Abstufung der Töne hergestellt. Das letzte der vor den Edicten des Leo Isauricus hergestellten Manuscripte gehört ebenfalls der Vaticana (Nr. 405). Es ist eine Pergamentrolle von mehr als zehn Meter Länge bei etwa 30 Centimeter Breite, mit den Darstellungen der Kriege des Josua; einfache Beischriften in Cursiv- oder Capitalschrift erklären die Ereignisse und Personen darin: in dieser Form mehr wie die Reliefs der Trajanssäule, denn als ein wirkliches Manuscript mit Miniaturen aufzufassen. Diese lange Rolle ist übrigens nicht vollständig, denn die ersten und letzten Scenen aus dem Leben Josua's sind verloren; dem Charakter der Schrift nach dürfte es dem siebenten Jahrhundert angehören.

Erfindung und Anordnung der Gegenstände dieser langen Serie von Compositionen entsprechen durchaus den besten Zeiten der Kunst: die Zeichnung ist im Allgemeinen verständig, mit Ausnahme der oft vernachlässigten Extremitäten; Gruppirung und Geberdensprache sind klar und übersichtlich, die Köpfe beseelt, der Ausdruck der Gefühle treffend gegeben. Einzelne Figuren, so die des Josua, dürften mustergültig sein in Haltung und Noblesse der Auffassung und den besten Kunstschöpfungen würdig an die Seite zu stellen[1]. Gewandung, Waffen, Rüstung sind in antiker Form gehalten, auch treten zahlreiche, dem älteren Stil entsprechende Personificationen von Städten, Flüssen und Bergen darin auf. In der Scene der Einnahme von Jericho, welches in Flammen aufgeht, ist die Stadt durch eine Frau repräsentirt, die, wie eine antike Statue drapirt und mit einer Mauerkrone geschmückt, trauernd auf einem Felsen sitzt. Der Berg Hebal wird durch eine halb entblößte ruhende männliche Figur angedeutet. Das Colorit besteht nur in einer leichten Wasserfarbe ohne jedes Impasto: die einzigen Farben sind Braun, Blau und Carmin, die Lichter mit Weiß gehöht, häufig treten monochrome Figuren auf.

Nehmen wir zu diesen Monumenten die wenigen erhaltenen Mosaiken, so läßt sich der Zustand der Malerei im griechischen Reiche seit der Gründung von Constantinopel bis zum achten Jahrhundert abschätzen: man erkennt darin, daß die byzantinischen Künstler sich ihrer Aufgabe wohl bewußt blieben, die großen Traditionen aufrecht zu halten und den christlichen Idealen eine würdige, adäquate Form zu schaffen. Ihre Compositionen sind geistreich, und ohne sich von dem heiligen Text zu entfernen, verstanden sie doch eine große Freiheit in der Anordnung der Gruppen und Disposition

[1] Agincourt pl. 28. 29. 30.

der Figuren zu entfalten; die Zeichnung ist dabei verständig, die Farbe kräftig und harmonisch. Die Gesten ihrer Figuren erscheinen ausdrucksvoll und verständlich, die Köpfe gut modellirt, die Extremitäten richtig gezeichnet. Die uns erhaltenen Miniaturen zeigen, mit welcher Gewandtheit die meist stark impastirte Gouachefarbe behandelt wurde.

Es ist übrigens keineswegs auffallend, wie Schnaase meint[1], daß so wenig Miniaturen aus der Zeit vor dem Bilderstreite erhalten sind, wenn man sie mit der verhältnißmäßig großen Zahl der späteren vergleicht. Die Ursache lag zumeist in der Zerstörungssucht der Bilderfeinde, dann in dem großen Brande des Jahres 730, welcher die Bibliothek von Constantinopel vernichtete und den man Kaiser Leo, dem erklärtesten Gegner der religiösen Kunstübung, zuschreibt.

C. Der Bilderstreit und seine Folgen. Fortsetzung der Geschichte byzantinischer Miniaturen.

Dem seit Constantin bei den Griechen noch überwiegender, als bei den Lateinern vorhandenen Gebrauch der heiligen Bilder drohte in der Person des rohen Soldaten und Emporkömmlings Leo Isauricus, der als Gründer einer neuen Dynastie nach dem unfähigen Theodosius den Thron bestieg, ein erbitterter und rücksichtsloser Gegner. Ohne Verständniß für die Kunst, hielt er die Bilderverehrung für einen Rückfall in den Polytheismus und das Verbot des Alten Testamentes als noch zu Recht bestehend. Es bleibt unentschieden, ob diese Ansicht aus ihm selbst hervorgegangen, oder von anderen eingeflößt war: seine Zeitgenossen beschuldigten ihn der Anhänglichkeit an die nivellirenden Grundsätze des Islam, da ein dem Angriff des Kaisers auf die Bilder ähnliches Attentat seitens des Chalifen Jezid II. drei Jahre früher erfolgt war,

[1] Schnaase Bd. III, S. 639: ‚Zum Theil mag die Ursache in der Zerstörungssucht der Bilderfeinde liegen.‘ S. 227 bemerkt derselbe im Widerspruch mit den später zu erhärtenden Thatsachen: ‚Es war nur der kirchliche Gebrauch, wider den man eiferte, die Kunst selbst lag außerhalb des Streites (?) und litt nicht unmittelbar dadurch.‘ Da die Kunst einen ganz kirchlichen Charakter hatte, die historische, religiöse Malerei der Mosaiken, einige Arbeiten in den kaiserlichen Palästen abgerechnet, nur in den Kirchen geübt wurde und die Miniaturen ebenfalls den im kirchlichen Gebrauch befindlichen Manuscripten dienten, so wurden die großen Traditionen völlig unterbrochen, die Ateliers entvölkert, die Künstler mußten flüchten. Trotzdem lag, nach Schnaase, ‚die Kunst außerhalb des Streites‘. Wenn man in heutiger Zeit die Vertreter der historischen, religiösen Malerei nöthigen wollte, die Kirchen mit bloßem Ornament, Früchten und Vögeln zu bemalen, und bei Todesstrafe jede religiöse Kunstübung verbieten, oder die Vertreter des ersten und höchsten Faches der Kunst im Uebertretungsfall aus dem Lande weisen, so würde demnach die Kunst gar nicht berührt werden, denn die Früchte, Vögel und Blumen, von den etwa noch vorhandenen Historienmalern angefertigt, böten einen völligen Ersatz für die geistigen Schöpfungen der großen Malerei. Für einen Kunsthistoriker eine merkwürdige Ansicht!

der in den christlichen Provinzen, angeblich auf Anstiften der Juden, die Vernichtung der Bilder durchsetzen wollte. So die Ansicht des Theophanes[1], der den Renegaten Beser und den Bischof Constantin von Nakolia in Phrygien für die Anstifter erklärte. Gewaltsame Verfolgung der Pläne lag ebenso im Charakter des Kaisers, wie in der Praxis der Herrscher von Byzanz: schon im sechsten Jahre seiner Regierung hatte er die Juden und Montanisten zur Annahme der Taufe gezwungen, und auch hier ging er zu blutiger Verfolgung über, als ihm in den Kreisen der Mönche und des Volkes offener Widerstand entgegentrat.

Aus den Briefen des Patriarchen Germanus ersehen wir, daß der Bischof von Nakolia in seiner Heimath den Versuch gemacht hatte, den Bildersturm zu beginnen, daß er aber auf den Widerstand des Metropoliten und der anderen Bischöfe gestoßen war[2]. Er suchte deßhalb in Constantinopel den Schutz des Patriarchen und trat mit dem Kaiser ohne Zweifel in Verbindung. Außer Beser und Constantin gehörten der Bischof Thomas von Claudiopolis und der Erzbischof Theodosius von Ephesus zu den Gesinnungsgenossen des Kaisers[3].

Daß Leo im Jahre 726 ein Edict gegen die Bilder erlassen hatte, ist aus Theophanes ersichtlich: in dem ersten Briefe Gregors II. an den Kaiser sind nur einige Fragmente davon erhalten. Die brutale Zerstörung des bei dem Volke hochverehrten Christusbildes über dem ehernen Thore[4], welche die Ausführung dieses Edictes einleitete, rief zuerst den Widerstand des Volkes hervor, der eine blutige Verfolgung mit sich brachte, wie wir aus dem Briefe Gregors II. erfahren. Theophanes und Cedrenus versetzen dieses Ereigniß

---

[1] Chronographia, ed. Bonn., t. I, p. 600 sq. Baron. Annal. ad ann. 716. Theophanes war selbst später Confessor und fast Martyrer für die Bilder geworden. Aus ihm schöpften Cedrenus (saec. XI.), Zonaras (saec. XII.), Manasses (saec. XII.), Glykas (saec. XV.). Paulus Diac. und der Liber pontif. enthalten wichtige Notizen, dagegen ist in den Werken des hl. Joh. Damasc. wenig Historisches enthalten. Mehr davon bei Stephanus (Montfaucon, Analecta graeca, Paris. 1685), der als Martyrer für die Bilder gelitten hat. Die Briefe der Päpste und die Acten der Synoden bieten wichtiges Material über den Gang der Ereignisse. Quellenmäßige Darstellung bei Hefele, Conciliengeschichte, 1858, III, S. 338 ff.

[2] Mansi t. XIII, p. 99. Harduin t. IV, p. 329 sq.

[3] Ein anderer alter Zeuge setzt den Bischof Constantin von Nakolia in ein Verhältniß zum Chalifen Jezid, wie aus dem Referat zu ersehen ist, das in der fünften Sitzung des siebenten allgemeinen Concils verlesen wurde. Cfr. Mansi l. c. p. 198. Harduin p. 319. Die späteren griechischen Historiker schoben die Juden ein, welche zuerst den Chalifen, dann den Kaiser gewonnen hätten, so Zonaras, Glykas, Manasses und die Autoren der Orat. adv. Constantinum und der Ep. ad Theophilum. Da der Kaiser die Juden zur Taufe zwang, ist an eine früher gegen sie eingegangene Verpflichtung nicht zu denken.

[4] Das Bild heißt ‚antiphonetes', da es der Legende nach für einen armen Schiffer, der Geld aufnehmen mußte, Bürgschaft geleistet haben soll.

in das zehnte Jahr der Regierung Leo's, 726, und auch der Brief des Papstes weist auf den Anfang des Bilderstreites.

In Rom war nach dem Tode Gregors II. der treffliche Gregor III., ein Syrer, am 18. März 731 auf den päpstlichen Stuhl erhoben worden, aber vergeblich schienen seine Bemühungen, der Verfolgung der Bilder Einhalt zu thun. Die römische Synode, die er versammelte und welche die Verfolger der heiligen Bilder des Herrn, seiner Mutter, oder der Apostel mit dem Ausschluß aus der kirchlichen Gemeinschaft bedrohte, reizte den Widerstand des Kaisers, und im Jahre 732 sandte er eine Flotte aus, Italien zu strafen, aber diese litt Schiffbruch, und Leo zog nun die Patrimonien der Kirchen der Apostelfürsten ein, erhöhte die Steuern in Sicilien und Calabrien und riß außer den letzteren Provinzen die zum Patriarchate Roms gehörigen illyricianischen aus der Einheit der Kirche los, so den Grund legend zum späteren Schisma.

Neben Gregor II., Gregor III. und dem Patriarchen Germanus von Constantinopel gehörte Johannes von Damascus zu den eifrigsten Vertheidigern des Bildercultus. Er bekleidete damals ein hohes Staatsamt bei dem Chalifen über Syrien, verfaßte die bekannten Schutzreden für die Bilder, die erste gleich am Anfang des Kampfes, als noch Hoffnung war, den Kaiser milder zu stimmen, die beiden andern nach der erfolgten Absetzung des Patriarchen Germanus. Infolge der traurigen Erfahrungen ging Johannes später nach Palästina, um sich dem klösterlichen Leben zu widmen [1].

Was Kaiser Leo in den letzten Jahren seiner Regierung in Betreff der Bilder gethan, ist unbekannt; sein Sohn Constantin Kopronymos, auch Caballinus genannt [2], setzte den unrühmlichen Kampf fort. Zwar stellte sich sein Schwager als Nebenkaiser an seine Seite, schlug und tödtete den Beser und zog in Constantinopel ein, wo er die Bilderverehrung wiederherstellte; aber 743 wurde Constantinopel erobert, und Constantin nahm blutige Rache an seinen Feinden. Um diese Zeit rissen die Langobarden unter Aistulf von den byzantinischen Provinzen Italiens ein Stück nach dem andern ab, jedoch vergebens waren die Bitten des Papstes Stephanus, der Kaiser möge ein Heer nach Italien senden: der Kampf gegen die friedlichen Bilder hielt ihn im Orient gefangen. Während der Papst seine Zuflucht nach Frankreich zu Pipin genommen hatte, wo er diesen und seine Söhne zu Königen salbte, berief der Kaiser 753 die berüchtigte Synode nach der Marienkirche in den Blachernen, infolge deren die Bilder überall in den Kirchen weggenommen, verbrannt und zerschlagen, die Mosaiken und Fresken aber mit Kalk übertüncht wurden. Ganz besonders klagt der Autor der „Vita S. Stephani" über

---

[1] Theoph. p. 629 nennt ihn schon damals ‚πρεσβύτερος καὶ μοναχός'. Cfr. Opp. S. Ioh. Dam., ed. Lequien, t. I, c. 14 sq.

[2] Theoph. p. 615.

die Verwüstung der herrlichen Kirche in den Blachernen, an deren Wänden die Wunder und Thaten des Erlösers bis zur Himmelfahrt dargestellt waren. Die Mauern der Kirchen wurden nun mit Landschaften, Jagden, Bäumen, Strauchwerk und Vögeln bemalt[1], so daß nach der genannten Vita Stephani dieselben ‚Vogelkäfigen und Obstmagazinen' glichen. Aehnliches erfolgte in allen öffentlichen Palästen, die heiligen Bilder wurden vernichtet, aber ‚satanische Vorstellungen von Reiterscenen, Jagden, Schauspielen, Pferderennen' an ihre Stelle gesetzt[2]. Auf den Rath des Abtes Stephanus hatten die Mönche, die neben dem Volke allein Widerstand leisteten, in großer Anzahl die Stadt verlassen, um ruhigere Gegenden aufzusuchen. Von 761 an werden die Bilderverehrer mit der blutigsten Grausamkeit verfolgt[3]. Während dieser Ereignisse traten die Patriarchen von Alexandrien, Antiochien und Jerusalem, deren Städte in der Botmäßigkeit der Saracenen lagen, für die Bilder auf, und Papst Stephan III. hatte in der Lateransynode, 769, das Concil von Constantinopel mit dem Anathem belegen lassen[4].

Constantin war 775 nicht ohne Reue über seine Thaten aus dem Leben geschieden, und sein ältester Sohn, Leo IV., folgte ihm auf dem Throne. Er neigte Anfangs zur Milde, bald aber trat sein Haß gegen die Bilder hervor, und auch die Kaiserin Irene, bei der man solche gefunden hatte, wurde verbannt. Schon 780 starb Leo; Irene wurde Vormünderin des Constantin Porphyrogenitus, und da die Kaiserin für ihren Sohn eine Verbindung mit der Tochter Karls des Großen, also einen Anschluß an das Abendland erstrebte, schien eine Rückkehr zu einer der Kirche günstigeren Haltung geboten. Der Patriarch Paulus trat zurück und zwar reuig über den Eid, den er dem Kaiser geleistet, und Tarasius kam an seine Stelle. Zwar wurde eine Synode, die dieser abhalten wollte, von der kaiserlichen Leibwache gewaltsam unterbrochen, aber 787 zu Nicäa eine neue eröffnet, welche die kirchlichen Grundsätze über das Verhältniß zu den Bildern erörterte und bekräftigte. Bis zum Jahre 802 blieben die Beschlüsse der siebenten allgemeinen Synode zu Nicäa aufrecht erhalten; dann folgen die traurigen Zerwürfnisse zwischen Irene und ihrem Sohne, welche damit endigen, daß die unnatürliche Mutter mit barbarischer Grausamkeit den Sohn blenden läßt, der daran stirbt[5]; sie selbst wird durch den Aufstand des Nicephorus vom Throne gestoßen und in Lesbos eingekerkert, wo sie ein Jahr darauf ebenfalls ihr Leben endigt. In der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts waren die Ikonoklasten noch mächtig: Leo der Armenier (813—820), Theophilus (829—842) waren erklärte Feinde

---

[1] Nach Schnaase wurde die Kunst selbst hierdurch gar nicht berührt.

[2] Nicephorus, ed. Bonn., p. 85.

[3] Acta Sanctor. Brux. 1853, Octob., t. VIII, p. 124 sq.

[4] Mansi t. XII, p. 685. 713. Der Papst berief sich auf das Abgarbild, wodurch Christus selbst die Verehrung der Bilder habe bestätigen wollen.

[5] Theoph. p. 731.

der heiligen Bilder, letzterer ließ sogar die Klöster schließen und die Mönche vertreiben. Nach seinem Tode wurde Theodora für den dreijährigen Sohn Regentin, die schon bei Lebzeiten des Kaisers im Geheimen eine Anhängerin des Bildercultus gewesen war. Die Mönche kehrten nun von allen Seiten zurück, und es wurde beschlossen, zur Ehre der Wiederherstellung der Bilder jährlich das Fest der Orthodoxie zu begehen.

Da seit der Gründung von Constantinopel bis zu den Edicten Leo's des Isauriers die Malerei der heiligen Bücher die vorzüglich gepflegte Kunstweise der Ateliers von Byzanz bildete, so mußten die grausamen Verfolgungen der bilderstürmenden Kaiser die Maler ihrer Vorbilder berauben und sie hindern, sich einem seit Jahrhunderten gepflegten Zweige der Kunst fernerhin zu widmen[1]. Bei der ruhigen und langsamen Entwicklung derselben war diese Unterbrechung der edelsten Richtung naturgemäß von größter Bedeutung. Theophilus, obgleich wüthender Ikonoklast, hatte die Kirchen, die er baute, mit einem gewissen Genre von Arabesken, in denen sich inmitten von Rankenwerk Früchte, Blumen und Vögel, Thiere von allen Sorten bewegten, überziehen lassen und dadurch den Spott der Bessergesinnten herausgefordert. Dieser Zeit wäre ein Evangeliarium der Bibliothek zu Paris (Nr. 63) zuzuschreiben. An der Spitze der Seiten findet man hier über dem mit Goldschrift angefertigten Text jenes Rankenwerk mit Vögeln dazwischen, ferner Arkaden von buntem Marmor mit Ornament und Vögeln darauf; die einzigen Farben sind Blau, Roth und Grün. Den Anfang der Evangelien bilden Initialen, aus Figuren gestaltet, eine zweifellos in der Zeit des Bilderstreites entstandene Sitte, um der Illustration durch heilige Figuren, welche proscribirt waren, einigen Ersatz zu schaffen; denn die griechischen Manuscripte, welche vor dem achten Jahrhundert geschrieben wurden, enthalten keine figürlichen Buchstaben. Die Composition derselben war bei den Griechen immer noch in den Grenzen eines guten Geschmacks geblieben, während die frühe germanische Kunst darin wahrhaft barbarische Formen entwickelte. Montfaucon hat in der ‚Palaeographia graeca' ein Alphabet wiedergegeben, das aus figurirten Buchstaben zusammengesetzt ist, die er verschiedenen Alphabeten entnommen[2].

Michael III. (842) bis Basilius II. (976).

Als die Kaiserin Theodora nach dem Abscheiden des Theophilus den Cultus der Bilder wiederhergestellt hatte, war im Orient eine große Bewegung

[1] Labarte II, p. 168. Eine merkwürdige Abbildung aus der Epoche des Bilderstreites ist in einem Manuscript zu Moskau enthalten: Leo der Armenier sitzt auf einem Throne, während zwei Ikonoklasten ein Bild Christi übertünchen. Dann der Patriarch Nicephorus, triumphirend seinen Fuß auf einen der besiegten Parteiführer setzend. Cfr. Kondakoff, Miniatures d'un Psautier grec du IXe siècle de la collection Klouboff, Moscou 1878. Bayet, L'art byzantin, p. 113.

[2] Einige ornamentirte Buchstaben bei Bayet, L'art byz., fig. 55. 56.

auf dem Kunstgebiete fühlbar: auf den Wänden der Kirchen und in den heiligen Büchern, die dem Cultus dienten, mußten die Bilder erneuert werden. Die erste Epoche der byzantinischen Kunst, welche sich von der Gründung Constantinopels bis zur Ausbildung des Stils unter Justinian erstreckt, hatte die ältere Tradition in Malerei und Sculptur lebendig erhalten; aber die Proscription der Bilder religiösen Charakters, welche den Künstlern fast alle Vorlagen raubte, hatte die Schließung vieler Ateliers zur Folge, und indem ein System phantastischer und inhaltloser Decoration eingeführt wurde, entfernte die Kunst sich zunächst von ihren alten, strengen Idealen. Die neue Schule, die nach dem Aufhören des Kampfes und der eingeführten seichten Ornamentationskunst sich bildete, unterlag dann einem doppelten Einfluß: in dem Studium der Composition, der Gesten, der Proportionen des Körperlichen, des geistigen Ausdrucks, im Wurf der Draperien und selbst im Colorit bemühte sie sich, an die alten etwa noch vorhandenen Vorbilder, die der Wuth der Ikonoklasten entgangen waren, anzuknüpfen, dann behielt sie den monumentalen Stil bei, der sich als Ersatz für die heiligen Darstellungen in der musivischen Kunst und in den Miniaturen herausgebildet hatte: ein neuer Stil war das Resultat dieser nicht immer glücklichen Verschmelzung unter Basilius I., Leo VI., Constantin Porphyrogenitus, Nicephorus, Phokas und Johannes Zimisces während der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts und des zehnten. Das wichtigste Monument aus dieser Epoche der Malerei ist ein Manuscript, welches die Reden des hl. Gregor von Nazianz enthält und der Nationalbibliothek zu Paris angehört. Dieses Manuscript (Nr. 510), in groß Folio, enthält 46 Seiten voll Miniaturen; zehn davon sind durch größere Compositionen eingenommen, die andern fassen je mehrere von kleinerem Format, so daß das Buch im Ganzen 128 Compositionen, oft mit mehreren Gegenständen, aufzuweisen hat. Die Malereien haben sehr gelitten, denn da die Farben auf Goldgrund aufgetragen waren, sind sie leicht abgeblättert; man erkennt dabei, wie der Künstler, nachdem er mit der Feder geschickt und sicher den Umriß gezogen, die deckende Farbe stark aufsetzte und das Gold wie die Zeichnung übermalte. Die Malereien sind nicht von derselben Hand, denn die großen Miniaturen auf ganzer Seite stammen von einem geschickteren Künstler, als die kleineren, so daß wir hier einen Ausdruck der Leistungen jener Zeit überhaupt vor uns haben [1]. Das Manuscript wurde für den Kaiser Basilius den Macedonier, also zwischen 867 und 886 angefertigt. Außer den Reden des hl. Gregor von Nazianz, die sich über Texte des Alten und Neuen Testamentes verbreiten, gibt es noch einige darin, welche sich auf Zeitereignisse beziehen, so die Rede auf den hl. Basilius, wo er von

---

[1] Labarte p. 169. 170. Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, Berlin 1839, S. 202 ff. Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibl. Nationale, Paris 1883.

den Verfolgungen berichtet, denen er von Seiten des Kaisers Valens ausgesetzt war. Der Maler hat hier Costüme, Waffen, Geräthe und andere Denkmale seiner Zeit zur Anwendung gebracht. Dieses schöne Manuscript ist also nach mehreren Richtungen hin von Bedeutung: nicht nur für die Malerei während der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts, sondern auch für die Ikonographie und die Geschichte der Costüme und Gebräuche des damaligen byzantinischen Reiches. Vor den numerirten Blättern finden wir drei große Miniaturen auf ganzer Seite: auf dem ersten Christus, sitzend auf goldenem Throne mit Rückenkissen, als Lehrer der Welt aufgefaßt, sehr ähnlich dem schönen Mosaik über dem Eingange zum Narthex der Agia Sophia in Constantinopel, mit Ausnahme der Farbe des Gewandes; man sieht hieraus, in wie hohem Ansehen dieser imposante Typus aus dem Zeitalter Justinians bei den Künstlern stand, und wie die Zeit bemüht war, nach der schlimmen Unterbrechung der historisch-religiösen Kunstübung durch den Bilderstreit bei den besten erhaltenen Vorbildern anzuknüpfen. Durch diese Verbindung der großen historischen Kunst mit der Miniatur hat letztere in ihren Gegenständen und im Erfassen ihrer Motive jenen großartigen Zug erhalten, der auch in den geringeren Compositionen oft überraschend hervortritt und selbst einzelnen Figuren eine Würde und Bedeutung verleiht, wie sie keine andere Kunst aufzuweisen hat. Der byzantinische Geschmack an den Kleinkünsten, nicht wenig befördert durch die gewaltsame Unterbrechung des hohen Stils in den Mosaiken und die Entvölkerung der Werkstätten Constantinopels von den bedeutenderen Künstlern, weiß noch auf lange Zeit hin jene Großartigkeit und Würde, jenen heiligen Ernst und die feierliche Stille in seinen Miniaturen zu bewahren, welche das Lebenselement seiner musivischen Compositionen an den Wänden seiner Kirchen ausmachten.

Das zweite Blatt enthält auf der vorderen Seite das Porträt der Kaiserin Eudoxia, Gemahlin des Basilius, mit ihren beiden Söhnen Leo und Alexander zur Seite, welche nach einander den Thron bestiegen[1]: alle drei sind im kaiserlichen Ornat, langer Tunica von violettem Purpur und reicher Perlenbordüre, rothen, mit Perlen besetzten Schuhen und mit Reifkronen dargestellt. Eudoxia hält Scepter und Weltkugel, die Prinzen Kugel und Buch.

Die Rückseite des zweiten und das dritte Blatt zeigen goldene, mit Juwelen besetzte Kreuze auf blauem Grunde. Der Kaiser Basilius erscheint auf dem letzten Blatt zwischen dem Propheten Elias und dem Erzengel Gabriel, dem eine Inschrift den Namen Archistrategos, oberster Befehlshaber des himmlischen Heeres, beilegt. Der Kaiser trägt eine lange Tunica von violettem Purpur mit Streifen und rothe Schuhe, in der Hand das Labarum von rothem Stoff, mit Perlen besetzt. Inschriften und Verse am Rande der Seiten lassen keinen Zweifel an den dargestellten Persönlichkeiten. Diese

[1] Ducange, Hist. byzant., p. 139.

schönen Malereien haben sehr gelitten, da die Farben, auf Blattgold aufgetragen, vielfach abgeblättert sind; die Conturen wurden in sehr festen Zügen mit der Feder gezogen. Verschwunden ist das Antlitz der Eudoxia, aber die Gesichter der beiden Prinzen sind fast ganz erhalten und zeigen bei sorgfältiger Modellation ein goldiges Incarnat: die Gouache ist hier mit großer Feinheit zur Verschmelung gebracht, so daß die Malerei fast die Wirkung von Email erreicht; zu dem goldigen Fleischton sind die warmen, grünlichen Schatten sehr wirkungsvoll. Hinter diesen Porträts beginnt der Text der Reden des hl. Gregorius. Der Titel des Buches befindet sich auf der Rückseite des ersten Blattes, innerhalb eines Vierpasses auf goldenem Grunde [1].

Der schönen Darstellung der Kreuzigung in dem syrischen Manuscript des Mönches Rabula, aus Zagba in Mesopotamien, wurde bereits die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt. Das dreißigste Blatt der Reden des hl. Gregorius enthält eine Darstellung derselben Scene. Die 300 Jahre, welche zwischen diesen beiden Compositionen liegen, haben, dem conservativen Geiste der christlichen und byzantinischen Kunst gemäß, nur wenig Veränderung in die Details der Composition gebracht [2]. Christus ist wiederum im langen, violetten Gewande, in derselben Weise wie früher mit vier Nägeln an's Kreuz geheftet; in dem syrischen Bilde gehen die Nägel nicht durch die Füße selbst, sondern durch den Ansatz des Beines; der Maler des neunten Jahrhunderts fügt als Ruhepunkt des Körpers das Suppedaneum hinzu und läßt die Nägel durch die Mitte der Füße selbst gehen. Longinus ist wiederum in rother Tunica, aber dieselbe ist jetzt, der byzantinischen Sitte gemäß, mit Gold verziert. Der syrische Maler hatte Maria und Johannes vereinigt auf die rechte Seite des Kreuzes versetzt; der neuere Künstler läßt Maria zur Rechten Christi, Johannes links stehen, eine Anordnung, die jetzt allgemeinere Geltung erlangt. Die Gewandung ist noch künstlerisch und flüssig aufgefaßt, so daß die Körperformen berücksichtigt werden. Da ein Theil des violetten Gewandes Christi abgeblättert ist, können wir sehen, daß der Maler den nackten Körper zuerst mit dem Pinsel in braunrothem Contur angegeben hatte, eine der besseren Kunst geläufige, überall in den Miniaturen [3] nachweisbare Technik. Aus der sicheren Angabe der Musculatur können wir übrigens auf die nicht geringen anatomischen Kenntnisse des byzantinischen Malers einen berechtigten

---

[1] Silvestre vol. I, pl. 71 gibt eine Probe. Wir sehen hier den hl. Gregor, der in lebhafter Rede die Hand mit den drei ausgestreckten Fingern gegen den Kaiser erhebt, er ist würdevoll und gut drapirt. Die Köpfe sind sehr ausdrucksvoll, aber die Proportionen der profanen Gestalten dürftig. Der Hintergrund ist blau, die Nimben sind Gold.

[2] Waagen S. 204 nennt dieß noch die älteste Darstellung.

[3] Auch in den Wandmalereien der romanischen Epoche sieht man den braunen Umriß des Körpers die Gewandung durchbrechen, so in den Bildercyklen von Brauweiler, Schwarzrheindorf, in den Kirchen von Westfalen u. a.

Schluß machen. Diese Kreuzigung nimmt ein Drittel der Seite ein; in einer zweiten Abtheilung sehen wir die Abnahme vom Kreuz und die Grablegung, in einer dritten die Begegnung Christi mit den heiligen Frauen. Der Maler war augenscheinlich begabt und nicht nur mit den besten Traditionen der Kunst, ihren classischen Denkmalen, sondern auch mit der Natur vertraut. Blatt 43 enthält die zwei Gegenstände, welche Ducange in der ‚Constantinopolis christiana' publiciren ließ: S. Cäsarios, auf einer goldenen Bahre zum Grabe getragen, dann fünf Gestalten von Heiligen, nämlich eine weibliche in der Stellung der Oranten in den Katakomben, S. Gregor den Theologen, S. Cäsarion und S. Gorgonia[1]; es sind gut gezeichnete Figuren mit ausdrucksvollen Köpfen und in kräftigen, harmonischen Farben gehalten. Blatt 71 zeigt am Anfang eines Briefes des hl. Gregor von Nazianz an den Bruder des hl. Basilius, Gregor von Nyssa (bei Gelegenheit seiner Ordination verfaßt) drei im bischöflichen Gewande der Zeit auftretende Figuren, gut und markig entworfen und ‚von so individuellem Charakter, daß wir hier vielleicht die Porträts der drei griechischen Kirchenväter nach den in Constantinopel vorhandenen Originalen besitzen'[2].

Auf demselben Blatt finden wir: Job auf der Düngerstätte, während seine Frau, sich vor Ekel das Angesicht verhüllend, ihm auf der Spitze eines Stabes Lebensmittel reicht; sie erscheint in antikem Gewande[3], ebenso ist die Architektur im älteren Stil gehalten. Die große Composition des Blattes 75 gehört wohl demselben Künstler an, es ist die Verklärung Christi[4]: Reinheit der Zeichnung, verständige und klare Anordnung, schöner Wurf der Gewandung sind hier bemerkenswerth, indeß auf Blatt 104 ein viel geringerer Künstler bei der Composition der „Leichenrede für den hl. Basilius" griechische Zeitcostüme vorführt. Man sieht hier den Kaiser Valens, der das Verbannungsdecret des Heiligen unterzeichnet und den Sohn des Valens auf dem Todtenbett; er ist im byzantinischen Ornat, der auch bei den Darstellungen biblischer Könige (Blätter 215, 239, 435, 440) wiederkehrt; hinter den Kaisern erscheinen oft Dignitäre und die Leibwache[5]. Die Thronsessel dieser Zeit, von schwerfälliger Gestalt, haben eine Rücklehne und über sich

---

[1] Constantinop. christ. p. 77. 126. [2] Labarte II, p. 172.

[3] Abbildung bei Louandre, Les arts somptuaires, t. I. Waagen S. 206: ‚die Frau, eine großartig antike Gestalt.' Holzschnitt bei Bayet fig. 46.

[4] Waagen S. 206: ‚Aelteste (?) mir bekannte Vorstellung dieses Gegenstandes, durch Erfindung und Ausführung gleich ausgezeichnet. In einem Rund von gelber Farbe steht der in Gestalt und Ausdruck sehr würdige Heiland in einer Tunica von hellblauer, einer Toga von hellgrüner Farbe auf dem Berge, die Rechte erhoben. Rechts Moses, ganz jugendlich, links Elias in hellvioletten Gewändern, von edlem Ausdruck der Köpfe. Unten rechts Petrus stehend, zunächst Johannes, im Begriff, sich niederzuwerfen, links Jacobus knieend.'

[5] Cfr. Constant. Porphyrog., De caerimon. aulae Byzant., ed. Bonn. Holzschnitt bei Labarte p. 157.

einen Baldachin, von dünnen Säulen getragen[1]. Die Soldaten erscheinen gewöhnlich in antiker Rüstung, nur der Helm ist nicht mehr rund, sondern spitz und im Genick ein Stück Zeug, wahrscheinlich in den asiatischen Provinzen als Schutz gegen die Sonne nothwendig. In einer schönen Gruppe auf dem Bilde der Erweckung der Tochter des Jairus ist das weibliche Zeitcostüm erhalten, ein langes Gewand, nach antiker Weise an den Hüften gerafft und am Halse mit einer Art von goldgesticktem Kragen versehen; der Stoff, nicht von dem üblichen schweren Brocat, sondern weich und flüssig, läßt die Körperformen hervortreten: der Maler hat augenscheinlich mit Vorliebe ältere Drapirung nachgeahmt. Die Figur des Erlösers, würdig und mit allen dem Künstler zu Gebote stehenden Mitteln zu einem edlen Ausdruck gestaltet, trägt das classische Gewand von violettem Purpur und thront auf einem mit Kissen belegten Sessel; in dem Wurf des Mantels ist noch die Schule Justinians lebendig, ebenso in der Auffassung der Mutter des Herrn, die, ebenfalls thronend, noch immer große Sorgfalt in der Durchbildung erkennen läßt. Die Magier, in der Scene der Huldigung, tragen nicht mehr die phrygische, sondern die persische, zugespitzte Kopfbedeckung; das göttliche Kind ist ganz in Goldstoff gehüllt, im Hintergrunde sieht man die Könige, von einem Engel geweckt; Joseph tritt in leichtem Gewande auf, eine würdige, edle Figur. Symmetrische Anordnung und ergreifenden Ausdruck verräth die Composition von Lazarus und dem reichen Mann; hier überrascht eine treffende und packende Art, die Gegensätze zusammenzustellen: einmal sehen wir den reichen Mann an Lazarus, den die Hunde lecken, vorüberreiten; dann liegt er todt im Purpurkleide, von zwei Klagenden flankirt, auf reichem Bette. Die Seele des Lazarus, als Kind, weilt in Abrahams Schooß, sie sowohl als Abraham durch goldene Nimben ausgezeichnet. Der reiche Mann steht nackend in den Flammen und schaut zu Abraham empor.

Von warmer, religiöser Empfindung zeugen die drei in einem Bilde vereinigten Scenen: der Eintritt Christi, des jugendlichen Lehrers, in den Tempel, dann die Disputation mit den Schriftgelehrten und an dritter Stelle das Wiederfinden mit Maria und Joseph; Maria herzt den wiedergefundenen Sohn. ,Die Geberde der Verwunderung, der Ausdruck der Freude in Maria, das kindlich Naive in Christus ist wunderbar rührend, Joseph daneben ruhig und edel.'[2] In der Darstellung der Versuchung Christi, die in drei Abtheilungen vorgeführt ist, sehen wir den Teufel noch in ganz menschlicher Gestalt ohne die späteren Mißformen, nur in grauer Farbe und mit Flügeln. Die Scene des mit dem Engel ringenden Jakob wirkt sehr dramatisch; Jakobs Traum veranlaßt Waagen zu der nicht ungerechtfertigten Aeußerung: ,Die Lage des Schlafenden ist so wunderbar edel, wahr und frei, daß ich sie der

[1] Labarte, Le palais impérial de Constantinople v. ,Ciborium'.

[2] Waagen S. 209.

berühmten Figur Raffaels in den Logen hierin noch vorziehe.‘ [1] Die Auferweckung des Lazarus zeigt die altchristliche Form der Composition: den in der Thür des Felsengrabes stehenden, ganz in Binden gewickelten Lazarus; vor Christus: Maria und Martha niedergeworfen. Moses am Felsen ist ganz jugendlich aufgefaßt, in der Weise der Katakomben, ebenso in der Scene vor dem brennenden Dornbusch; die älteste Kunstform wird auch in der Himmelfahrt des Elias beibehalten. Von der grellen Art, wie man in Byzanz die Marterscenen behandelte, geben die Vorstellungen der makkabäischen Brüder Kunde, während die von Samsons Leben überaus lebhaft und sprechend vorgeführt sind.

Lehrreich für die Ansicht, die man über die alten Götter hegte, präsentiren sich die Ereignisse aus dem Leben des Julianus Apostata: zunächst sehen wir einen Götzenpriester, der den Kaiser auf eine Anzahl in einer Höhle versteckter Teufel, die sich vor dem Christenthum hier verborgen halten, aufmerksam macht, als wolle er zu ihrer Befreiung auffordern; dann das Opfer Julians an die Götzen: vor einem antiken Tempelbau auf Postament eine kleine goldene, bekleidete Statue, neben der der Opferstier liegt. Der um den Sieg betende Moses, sowie Daniel zwischen den Löwen erscheinen wieder jugendlich und bartlos, ganz in antiker Form, ebenso die drei Jünglinge im Feuerofen, in betender Stellung. Erhaben ist der Prophet Isaias, der den kranken König Ezechias tröstet. Die Scenen aus dem Leben Constantins, nicht minder ausdrucksvoll, zeigen den schlafenden Kaiser auf goldenem Lager, dann die Schlacht gegen Maxentius, wo er auf weißem, sehr natürlich bewegtem Rosse daherstürmt; in der Luft in einem Kranz ein goldenes griechisches Kreuz mit der Inschrift: ‚In diesem wirst du siegen‘; dann die Rede des Kaisers an seine Unterthanen [2] und die Auffindung des heiligen Kreuzes durch Helena. Eines der schönsten Blätter gibt eine Illustration zum 37. Kapitel des Ezechiel: der Maler hat alle Scenen der elf ersten Verse dargestellt; Ezechiel ist in eine Gegend geführt, wo die Gebeine der Todten liegen, und sieht im Geiste dieselben wieder lebendig werden, ein Sinnbild der Rückkehr der Israeliten aus der Verbannung und Vorhersagung dereinstiger Auferstehung. Der Geist Gottes ist hier durch den Erzengel Gabriel dargestellt mit der Beischrift: СТРАТНГОС, ein Titel, den sonst gewöhnlich Michael erhält; Gottvater durch eine Hand repräsentirt, die aus den Wolken sich gegen Ezechiel kehrt [3]. Die Gestalt des

[1] S. 210.

[2] Waagen, in beharrlichem Mißverständniß der Geberde der Anrede, kommt hier zu folgenden sinnlosen Deutungen (S. 217): ‚Constantin segnet die Unterthanen. Die hl. Helena segnet das Kreuz Christi, welches einer im Begriff ist aus der Erde zu nehmen (sic).‘ Das Kreuz Christi segnen ist geradezu ungeheuerlich, und Constantin verstand damals auch noch nichts davon.

[3] Unter der Hand die Inschrift: ‚εἶπε εἰ ζήσεται τὰ οστέα ταῦτα‘. Vgl. die schöne farbige Abbildung bei Labarte pl. 46.

Miniatur aus dem Codex der Reden des hl. Gregor von Nazianz:
Vision des Ezechiel. (Zu S. 226.)

Propheten ist edel, würdevoll und im Ausdruck des Kopfes, wie in der Haltung des Körpers von monumentaler Größe und Bedeutung, einer historischen Composition würdig: eine jener Figuren, wie sie in der Miniaturmalerei öfters vorkommen, aber stets überraschen, da sie dem hohen Stil angehören. Etwas tiefer sieht man die Gebeine der Todten wieder mit Fleisch umkleidet; eine Schaar von Menschen hat sich auf dem Felde erhoben. Die Zeichnung ist nicht fehlerlos, die Figuren stehen mangelhaft und sind in den Knieen etwas schlaff und gekrümmt; aber der Eindruck des Ganzen, auch der tiefen, harmonischen Farbenstimmung, von dunklem Grün und Roth beherrscht, ist ein feierlicher, dem Ernst des Gegenstandes durchaus entsprechender. Gabriel weist in der Anrede an Ezechiel wiederum mit der vielbesprochenen Geste der ausgestreckten drei Finger auf die Erstandenen. Eigenthümlich wirkt, daß einzelne Theile der hinterstehenden Figuren, so der Fuß des Engels, sich ungedeckt durch den davorstehenden Körper präsentiren; die Perspective bleibt wieder sehr mangelhaft. Jedenfalls gehört das Blatt zu den schönsten Monumenten biblischer Illustration, worin der tiefe, wunderbare und hochpoetische Geist der heiligen Schrift einen würdigen Ausdruck gefunden hat.

Zu den Malereien des neunten Jahrhunderts ist die Decoration eines Buches zu rechnen, welches der Schrift nach dem zehnten angehört, jetzt im Besitz der Nationalbibliothek zu Paris (Nr. 139)[1]. Die Pergamentblätter, auf welche die Miniaturen gemalt sind, und von denen die eine Seite weiß geblieben ist, wurden vermuthlich unter die Blätter des Textes, den sie durchschneiden, erst später hineinversetzt; jedenfalls kommen sie aus einem älteren Werke, das dieselbe Materie behandelte, oder sind im zehnten Jahrhundert nach älteren Vorbildern copirt, welche hinter die Restauration des Bildercultus zurückgehen, da sie die Modification, welcher der byzantinische Stil nach dem Ikonoklasmus erlag, noch nicht an sich tragen[2]. Dieses Manuscript in Folio enthält Commentare über die Psalmen und andere Theile der Schrift. Dem Text gehen acht Blätter voraus mit sieben Malereien auf ganzer Seite, deren Gegenstände der Geschichte Davids entnommen sind; sieben andere Malereien nehmen ebenfalls ganze Seiten in Beschlag und befinden sich innerhalb des Textes. Die Maler dieser 14 Miniaturen haben in ihren Compositionen, der älteren Weise gemäß, nicht nur das Meer, Berge, Flüsse, die Nacht, den Morgen, sondern selbst die Tugenden und Laster, welche den dargestellten Handlungen zu Grunde liegen, personificirt. Die Art der Gruppirung, Costüm, Haltung, Waffen, Architektur deuten auf classische Vorbilder[3]; das Verdienst der Malereien ist ein ungleiches. Blatt 1 sehen wir David, jugendlich, im rein antiken, griechischen

---

[1] Montfaucon, Palaeographia gr. lib. I, p. 11. Labarte II, p. 175. Waagen S. 217.

[2] Dagegen Schnaase III, S. 243, Anm. 2. [3] Labarte p. 175.

Kleide, in einer Landschaft sitzend bei der Heerde seines Vaters, die Leier zum Gesange schlagend, während die Melodie, eine leicht und anmuthig gehaltene weibliche Figur ebenfalls in classischer Gewandung, ihren linken Arm auf seine Schulter stützt und ihn zu inspiriren scheint; eine zweite weibliche Gestalt, vielleicht die Poesie, blickt hinter einer Säule hervor. Im Vordergrunde lehnt sich eine männliche, bekränzte Gestalt, in dunklerem Ton gehalten, an den Felsen an, laut der Inschrift eine Personification des Gebirges von Bethlehem (ΟΡΟϹ ΒΗΘΛЄЄΜ). Neben David sieht man den Schäferhund, zwei Ziegen und Schafe, alles gut und natürlich aufgefaßt[1]: hier besitzen wir ein christliches Idyll in der zierlichen Form antiker Bildwerke und einen treffenden Beweis, daß die byzantinische Malerei auch solche Scenen mit edler Anmuth und vielem Reiz im Sinne der alten Kunst ohne das sinnliche Element der Antike auszustatten vermochte. Neben diesem zarteren Bilde einige Compositionen von Kraft und Dramatik, so der Kampf mit dem Löwen, wobei die ‚Stärke' David zur That antreibt; dann der Zweikampf mit Goliath, wo dieser in ganz antiker Bewaffnung auftritt, während eine fliehende, weibliche Gestalt die ‚Prahlerei' anzeigt. Die Krönung Davids führt byzantinisches Costüm vor; überall tritt auch hier der bekannte Redegestus[2], das Zeichen geistigen Rapportes, der Unterhaltung und Anrede auf: so ist das Zwiegespräch von David und Nathan durch die ausgestreckten Finger der Rechten lebendig angedeutet. Die strenge majestätische Figur des Nathan ist wieder monumental bedeutend, die Linke hat er auf die Hüfte gestützt, die Rechte tadelnd erhoben, während David, von Reue ergriffen, die Krone abnimmt. Ueber dem Büßer sieht man dann die ‚Reue' als weibliche Gestalt personificirt; im Hintergrund wenig, aber zart behandelte Landschaft.

Von großer Vollendung zeugt auch die Gestalt des Moses, so in dem Zuge nach der Wüste, wobei zwei Frauen allegorisch die Nacht und die Wüste andeuten. Pharao wird von einer männlichen Figur in die Tiefe gezogen, inschriftlich der Abgrund (ΒΥΘΟϹ), eine Art der Vorstellung, die mit dem bildlichen Ausdruck: ‚der Abgrund verschlingt ihn', verwandt ist[3]. Die Hauptfiguren zeigen vielleicht die älteste Erfindung des Gegenstandes, die Nebenfiguren sind späterer Zusatz. Auch in der Geschichte Davids kann man diese Zuthaten deutlich erkennen, so in dem Kampf mit Goliath (wo die zuschauenden Heere und die Scene des Köpfens neuern Ursprungs sind); auch die Krönung

---

[1] Holzschnitt bei Bayet fig. 47, brauchbar.

[2] Waagen läßt auch hier überall die Männer mit erhobener Rechten segnend auftreten, so (S. 220) ‚David segnend', im Zwiegespräch von David und Nathan; ‚David im Begriff, die Krone abzunehmen, indem er die Rechte segnend erhebt'; ‚vor ihm Nathan, die Rechte segnend erhoben'. Wozu dieser ewige Segen bei einem einfachen Zeichen der Unterhaltung? Nathan tadelt, aber segnet doch nicht!

[3] Holzschnitt bei Bayet fig. 49.

Davids [1] und andere Scenen gehören dahin. Sehr vollendet ist die Gestalt der betenden Prophetin Anna, von meisterhaftem Wurf des Gewandes, schön gezeichneten Händen und feinem Colorit, bei röthlicher Luft und bläulicher Architektur. Lebendig in hohem Grade präsentiren sich auch die Scenen aus Jonas: hier wieder eine wahrhaft historische Auffassung. Der Prophet Isaias ist eine ‚wunderbar edle Gestalt in hellem Gewande, die in warmem Fleischton gehaltenen Züge des Gesichts voll Würde und Begeisterung nach oben gerichtet' [2], wo die Hand Gottes sichtbar wird. Neben ihm eine Frauengestalt von edlen Formen, in grünlich-dunklem Incarnat mit weißen Lichtern bei dunkelviolettem Gewande, welches die Arme bloß läßt; über sich einen blauen Sternenschleier haltend, in der Linken eine gesenkte Fackel, im Colorit seltsam, aber höchst wirkungsvoll, der Beischrift nach die ‚Personification der Nacht' [3]. An der andern Seite des Propheten ein Knabe mit einer Fackel, inschriftlich die ‚Morgendämmerung'; auf diese Weise drückte die ältere christliche Kunst in ächt poetischer Bildersprache die herrliche Stelle des Isaias aus: ‚Von Herzen begehre ich dein des Nachts' 2c.

Harmonischer, tiefer Farbenaccord und feine Ausführung zeichnen dieses Bild aus; edel und sprechend im Ausdruck präsentirt sich auch der in Königstracht auf einem Bett ruhende Ezechias, in dessen Geberde und Haltung das Leidende und Trostlose seines Zustandes sich ausprägen, während der tröstende [4] Isaias zu den Füßen des Bettes steht, eine würdige und großartige Composition; darin breit und meisterhaft ausgeführt das Antlitz des Propheten. Links derselbe König von Juda, seine Hände zum Gebet erhebend und über ihm eine weibliche, nach oben deutende Gestalt mit der Beischrift: das ‚Gebet' (ΠΡΟCΕΥΧΗ); im Hintergrunde ein Palast mit einer Treppe von feiner, harmonischer Farbenstimmung; am röthlichen Himmel das Haupt des Sonnengottes mit Strahlen. An Zartheit der Mitteltöne dürfte dieses Blatt zu den besten gehören.

Das Manuscript enthält im Text noch eine Anzahl von Vignetten in Form eines Ornaments an der Spitze der Kapitel, entweder in rechtwinkliger Form oder der des griechischen Π: es sind geschmackvoll colorirte Blumen; auch einige Initialen mit Thieren, Früchten, Perlen in malerischer Zusammen-

---

[1] Die Erhebung Davids auf einen Schild gehört zu den geringsten Compositionen; dieser den Byzantinern ganz fremde Gebrauch scheint den barbarischen Völkern entlehnt zu sein.

[2] Waagen S. 224.

[3] Schlechte, verzerrte Abbildung bei Agincourt pl. 46 aus einem andern Manuscript des Isaias. Beide deuten auf ein altes Vorbild. Cfr. Montfaucon, Palaeogr. gr. p. 12. Waagen irrt, indem er auf dem angeführten Bilde für ‚Ὄρθρος' ‚Φωσφόρος' liest. Guter Holzschnitt bei Bayet fig. 48.

[4] Wenn er tröstet, kann er nicht segnen, trotzdem Waagen (S. 225): ‚Isaias, die Hand segnend erhoben'.

stellung treten auf. Die künstlerische Wirkung dieser Malereien ist demnach eine sehr bedeutende: mit wenigen Ausnahmen, wo ältere Vorbilder unverstanden nachgeahmt scheinen, pulsirt überall ächtes Gefühl und plastische Kraft in lebendigem Verkehr mit dem Beschauer. Der Ausdruck ist wahr, einfach, maßvoll und treffend: Eigenschaften der noch gesunden Kunstübung und eines dauernden Verständnisses für den Geist des heiligen Textes, sowie Bedingungen einer leichtverständlichen Illustration desselben.

Dem Ende des neunten Jahrhunderts, oder dem Anfang des zehnten würde das Manuscript der Vaticana (Nr. 755) in Folio auf Pergament zuzuschreiben sein[1], welches die Prophetien des Isaias enthält, zugleich mit den Commentaren der Kirchenväter. In einer großen Miniatur auf ganzer Seite findet man die stehende Figur des Propheten, während vier Medaillons in den Ecken des Blattes die Brustbilder der Kirchenväter enthalten, deren Werken die Commentare entnommen sind. Auf Blatt 107 wiederholt sich die schon erwähnte, poesievolle Darstellung des Propheten zwischen der Nacht und der Morgendämmerung (Ὄρθρος). Die Uebereinstimmung dieser Composition mit der erwähnten im Manuscript (Nr. 139) der Pariser Bibliothek ist übrigens keine völlig genaue, denn die Proportionen des Bildes in der vaticanischen Handschrift sind gedehnter, die Gestalt des Knaben ist hier incorrect und geradezu unschön; wie schon bemerkt, liegt wohl beiden Compositionen ein älteres Vorbild zu Grunde. Die letzte der Miniaturen zeigt das Martyrium des Propheten, dem der Kopf von zwei Männern zersägt wird. In allen Bildern sind Terrain, Bäume und Architektur farbig, der Himmel Goldgrund. Die Zeichnung bleibt zum Theil mangelhaft, die Proportionen zeigen schon das Magere und Gedehnte der späteren Zeit, aber die Köpfe sind noch gut und sorgfältig modellirt, dabei ausdrucksvoll; die Wirkung des Ganzen ist noch eine großartige zu nennen.

Die Ornamentation, welche unter Theophilus (829—842) jene Richtung zum Phantastischen genommen hatte, wie sie der arabischen Kunst eigen ist, bildet sich im zehnten Jahrhundert zu großem Reichthum der Formen aus, in denen eine glänzende Phantasie die größte Mannigfaltigkeit der Detailbildungen hervorsprießen läßt. Drei Manuscripte, welche der Pariser Bibliothek angehören, wären für diese Richtung bezeichnend (Nr. 64, 70, 543). Das Manuscript Nr. 64 enthält den Brief des Eusebius an Carpianus, dann die Concordanz der Evangelien, den Text von bunten Arkadenbögen eingerahmt, auf deren Höhe Gruppen von Vögeln und anderen Thieren

---

[1] Labarte p. 177. Eine schöne Miniatur von Bl. 72 (verso) bei Silvestre vol. I, pl. 70: Christus sitzend mit Buch und erhobener Rechten auf edelsteinbesetztem Throne, mit Purpurkissen, zur Seite zwei Seraphim mit blauen Flügeln. Rechts der Engel, welcher Isaias eine glühende Kohle reicht. Christus ernst, würdevoll; schön der Engel, Isaias etwas dürftig an Gestalt.

sich befinden. An der Spitze der Evangelien sehen wir auf ganzer Seite die vier Evangelisten; die Rückseite der Blätter enthält eine Vignette von Rankenwerk in sehr feiner Ausführung [1], in deren Mitte Vögel mit glänzendem Gefieder sich bewegen. Diesem Blatt folgt eine Einleitung auf zwei Blättern, dann der Text der Evangelien; Blatt 9 zeigt S. Matthäus, Blatt 63 Marcus, Blatt 101 Lucas, Blatt 157 Johannes. Die Figuren der Evangelisten, von etwas langen Verhältnissen, sind noch ausdrucksvoll: Matthäus lehrt, Marcus blickt nach oben, Inspiration suchend, die beiden andern schreiben. Auf der Rückseite des ersten Blattes und auf der Vorderseite des zweiten ist der Text in Form eines Kreuzes geordnet, und in den dadurch entstehenden vier Abtheilungen hat der Maler einige Figuren angebracht, darunter zwei Kaiser mit Pergamentrollen in der Hand, der eine alt, der andere jugendlich [2]. Die Figuren sind lang und etwas dürftig — zumal der untere Theil der Körper ist nebst den Füßen schwächlich gerathen — und sie vermögen nicht recht fest zu stehen. Schön und ausdrucksvoll bleiben noch die Köpfe, zumal das Antlitz der als Orans gefaßten Jungfrau Maria: ein regelmäßiges, feines Oval, im Goldton gehalten, durch den dunkelvioletten Schleier wunderbar gehoben; auch die Hände sind fein und correct gezeichnet [3].

Das Manuscript Nr. 70 ist ein Evangeliarium kleineren Formates mit sehr zarten Illustrationen. Die Concordanz der Evangelien nach Eusebius findet sich auch hier von Arkadenbögen eingerahmt, wie in dem vorigen Manuscript, auf deren Höhe Thiergruppen sich ausbreiten. Da diese Miniaturen etwa vier Jahre nach dem Tode des Constantin Porphyrogenitus ausgeführt wurden [4], so könnte man darin wohl eine Probe der Leistungen jener Schule von Miniaturisten sehen, an deren Spitze der Kaiser thätig gewirkt hatte, und die unter seiner Leitung einen hohen Grad von Berühmtheit erlangte; er selbst galt als einer der tüchtigsten Maler seiner Zeit, und seine Regierung (911—959) verlieh den Künsten insgemein einen besonderen Aufschwung, während er, der bei dem Tode seines Vaters erst zehn Jahre zählte, 33 Jahre in beständiger Vormundschaft zubrachte [5]. Anfangs war es sein Oheim Alexander, der sich zum Kaiser machte, dann bemächtigte sich seine Mutter Zoe der Herrschaft; 15 Jahr alt nahm er den Admiral Romanus zum Mitkaiser an (919), dessen Tochter er geehelicht, und der ihm nur den Namen eines Kaisers übrig ließ. Erst im Jahre 944, als Romanus von seinen

[1] Labarte p. 178; 448—449.

[2] Nach Labarte p. 449: Romanus und Constantin Porphyrog., welche von 919—944 zusammen regierten.

[3] Abbildung bei Labarte pl. 47.

[4] Eine Notiz am Ende des Buches besagt: ‚Εγράφη Νικηφόρου βασιλεύοντος'. Nicephorus wäre der Kaiser Phokas, gewählt 963. Montfaucon, Pal. gr., p. 280 sq., gibt für die Schrift die zweite Hälfte des zehnten Jahrhunderts an.

[5] Anonym., De Constant. Porphyrog. apud Script. post Theoph., ed. Bonn., p. 450.

eigenen Kindern entthront wurde, fing Constantin in Wirklichkeit zu regieren an; während der 33 Jahre, wo er die Rechte des Thrones niemals ausgeübt, hatte er sich den Wissenschaften und Künsten hingegeben und war das Haupt einer Schule geworden: nicht nur Maler, sondern Architekten, Bildhauer, Mosaicisten, Emailleurs, Goldschmiede, Ciseleurs und andere Kleinkünstler empfingen von ihm Anregung und Belehrung. Sein anonymer Biograph erzählt von den Werken der Malerei, der Goldschmiedekunst, des Mosaiks, die aus seiner eigenen Hand hervorgingen, und wie kostbar der Palast eingerichtet war, der nach eigenem Entwurfe für seinen Sohn Romanus erbaut wurde [1]. Jedenfalls können wir aus den Monumenten zeichnender Künste, die aus jener Zeit stammen, wohl ersehen, daß viele Künstler sich bemühten, obgleich der Stil nicht mehr die alte Strenge und Würde zu bewahren vermochte, die Kunstübung in Contact mit den guten Traditionen zu erhalten und durch große Feinheit und Ausbildung des Details, verbunden mit Reichthum des decorativen Elementes, zu beleben. Der Stil jener Schule, die Kaiser Constantin hervorgerufen, fand unter seinem Sohne Romanus II., dann bei Nicephorus Phokas (963—969) und Johannes Zimisces († 976) fortwährende Begünstigung: Nicephorus und Zimisces waren große Liebhaber der Künste [2].

Jedenfalls gibt die reiche Decoration der Bücher jener Zeit in den Arkadenbögen aus farbigem, prächtigem Marmor und den nachgeahmten Mosaiken den Stil jener Epoche bei kirchlichen Monumenten wieder, wie er durch den Ikonoklasmus seinem rein decorativen, aber auch innerlich hohlen Charakter zugeführt worden war [3].

Von den drei für diese Zeit angeführten Manuscripten ist Nr. 543 der Pariser Bibliothek vielleicht noch instructiver, als die zwei vorhergehenden, sowohl durch die große Zahl seiner Miniaturen, als durch die Fülle der Motive an stilisirtem Ornament. Es ist in zwei Colonnen in Cursivschrift abgefaßt und enthält mehrere Reden des Gregor von Nazianz. Am Anfange der Seiten treten Vignetten von Rankenwerk, Blumen und Vögeln auf, dann Initialen in Gold und Farben. 22 Miniaturen, je zwei von einem Rahmen eingefaßt, füllen elf Seiten des Manuscripts mit Scenen aus dem Inhalt der folgenden Kapitel. In der ersten der zwei Miniaturen, welche Blatt 23 einnehmen, finden wir eine merkwürdige Darstellung des Absteigens Christi zur Unterwelt: die Seele des Erlösers hat rothe Flügel und rothes Gewand; die Zeichnung ist dabei gut, und die kleinen Figuren, die oft nur 30—35 Millimeter Höhe haben, zeigen sehr abwechselnde Stellungen und Gesten von großer Präzision, dabei sind die Köpfe

---

[1] Anonym., ed. Bonn., p. 449. 450. [2] Labarte t. I, p. 42—43.

[3] Silvestre vol. I, pl. 78, enthält eine Probe aus dem Cod. Nr. 70 der Pariser Bibliothek: die Figur des Marcus, stehend, mager und dürftig, das Antlitz ältlich und trocken. Augenscheinlich war der Künstler nur Nachahmer in diesen Typen.

ausdrucksvoll, alle Theile des Gesichtes mit wunderbarer Feinheit angedeutet; einige halbnackte Körper offenbaren die tüchtigen anatomischen Kenntnisse des Malers. Die Farbe ist pastose Gouache, für deren Auftrag das Pergament zuvor einen Anstrich von Leimwasser oder Eiweiß erhielt. Die damals gebräuchlichen Farben sind: Zinnober, Braun, Ocker, Blau und Weiß, solche, deren Substanz leicht deckte und die sich gut und gleichmäßig ausbreiten ließen, so daß der Maler auf den größeren Flächen Lichter, Schatten und feinere Details fest aufsetzen und hineinzeichnen konnte. Es war so eine Abstufung der Töne hervorzubringen und eine Kraft der Farbe zu erreichen, die der der Oelmalerei fast gleichkommt. Die grünlichen Schatten des Incarnats waren dabei transparent und neben dem goldigen Ton im Licht äußerst wirkungsvoll; mit größter Sicherheit wurden die einzelnen Theile des Gesichts normirt und dem Ausdruck, der zu geben war, entsprechend gestimmt; dabei findet man in kurzen Andeutungen oft eine packende Seelenmalerei bei aller Einfachheit der Mittel hergestellt: Ausdruck des Gesichts und Körperhaltung stimmen wirkungsvoll zusammen, oft bei ganz kleinen Figuren. Um Tiefe und Kraft der Farbenwirkung zu erreichen, wurden die Lasurfarben, Carmin und andere Lacke, meist nur transparent aufgetragen und ließen den Grundton durchwirken, eine Technik, die später in der Oelmalerei der Venezianer ihre höchste Ausbildung erfuhr, deren Lehrmeister — bei der steten Verbindung des Orients mit Venedig — vielleicht diese byzantinischen Miniaturmaler gewesen sind. Das Gold wurde sowohl in Blattform auf einen fest bindenden Menniggrund (mit Eiweiß abgerieben) aufgelegt, als auch direkt auf das mit Eikläre bestrichene Pergament, oder mit dem Pinsel auf die mit Leimwasser oder einem anderen Stoff präparirte Fläche direkt aufgetragen [1].

Das macedonische Fürstenhaus (867—1057).

Niemals war das byzantinische Reich mächtiger gewesen, als im neunten und zehnten Jahrhundert unter der Herrschaft des macedonischen Fürstenhauses (867—1057): die Herrscher jener Epoche übertrafen Justinian an Energie und kriegerischem Geiste, und in kluger Benutzung der geistigen und materiellen Hülfsquellen des großen Reiches entwickelten sie ein besonderes Talent der Verwaltung und Verständniß für die Bedürfnisse der griechischen Cultur. Der Gründer der Dynastie, Basilius von Macedonien (867—886), eröffnete dieses kräftige Regiment, ihm folgten Nicephorus Phokas, Johannes

---

[1] Cfr. Didron, Manuel d'icon. chrét., §§ 38—41. Eine sehr anschauliche Anweisung des Auflegens der Goldblättchen mit Hülfe von Eikläre findet sich bei Theophilus: Schedula divers. art. (Ausg. von Ilg, Wien 1874), cap. XXIV. Der Anonymus Bernensis (ebendas. S. 375) gibt über die Bindemittel und das Coloriren der Initialen (im neunten Jahrhundert) genügenden Aufschluß; auch die Verschiedenheit damaliger Kunstrichtungen macht sich in diesem werthvollen kleinen Document schon bemerklich.

Zimisces, Basilius II. Das Reich vertheidigte sich gegen die Invasion in Nord und Süd: die Slaven wurden zurückgeworfen, die Bulgaren gehemmt, Cypern, Kreta, Cylicien dem Reiche zurückerobert. Die großen Städte wuchsen durch gesteigerte Industrie zu Reichthum und Ueppigkeit empor, insbesondere Constantinopel, das Centrum des damaligen Welthandels [1], das Magazin für die Bedürfnisse des Ostens und Westens; hier trafen sich asiatische, arabische, italienische und französische Kaufleute; denn im Mittelalter waren die Producte byzantinischer Kunst und Industrie im Abendlande von höchster Bedeutung: Werke der Kleinkünste in Gold, Email, Elfenbein, ciselirte Waffen, Gefäße, Teppiche, Webereien, Brocate bildeten vielbegehrte und theuer bezahlte Objecte des Handelsverkehrs, und nicht allein Constantinopel war der Stapelplatz für solche Dinge, auch andere Städte, wie Korinth, Theben, Salonich, participirten an diesem Welthandel [2].

Mit dem aufstrebenden Geiste einer so materiellen Richtung hielten geistige Bedürfnisse Schritt: Constantinopel erhält eine Universität, wo Philosophie, Rhetorik, mathematische Wissenschaften zum Vortrag kommen; aus den Vertretern dieser geistigen Aristokratie gehen dann die Verwaltungsbeamten des Staates hervor: die Schulen von Athen kommen dadurch so zu Ansehen, daß sie aus Frankreich und England selbst Schüler an sich ziehen. Wir haben kurz vorher des Fürsten aus dem macedonischen Hause gedacht, der sich weder als Krieger, noch als Regent auszeichnete, wohl aber als Beschützer und Bekenner der friedlichen Wissenschaften und Künste, des Constantin Porphyrogenitus, dessen Schriften zum Theil uns überkommen sind. ‚Er malte in Wahrheit so gut,‘ versichert der Biograph, ‚daß ich nicht glaube, vor oder nach ihm habe ein Künstler ihn erreicht. Er verbesserte die Maler und trat darin wie ein ganz erfahrener Lehrer auf; den Bildhauern, den Holzarbeitern, den Gold- und Eisenschmieden gab er praktische Anweisungen. Er selbst führte die silbernen Thüren in dem Chrysotriclinium aus, einen silbernen Tisch für den Festsaal und schmückte letzteren mit Holzplatten verschiedener Zeichnung und Farbe.‘ [3]

---

[1] Heyd, Geschichte des Levantehandels im Mittelalter, 1879. Hüllmann, Geschichte des byzantinischen Handels, Frankfurt 1808.

[2] Das Itinerarium des Benjamin von Tudela, eines spanischen Rabbiners (bekannter Reisender im Orient), welches mit dem Jahre 1173 beginnt, wäre hier zu nennen. Seine Notizen sind jedoch mit Vorsicht aufzunehmen, da er das von andern Vernommene oft als Erlebtes berichtet. Die Reisen erschienen zuerst hebräisch (Mazahoth) in Constantinopel 1543, dann in lateinischer Version 1575 zu Amsterdam von Arias Montanus, die Uebersetzungen jedoch sind wenig genau. Französische Ausgabe von Baratier, Amsterdam 1734, englische von Gerrans, London 1784. Cfr. Cremoly, Notice sur B. de Tud., Bruxelles 1837. Bergeron, Recueil de Voyages. Baratier, Itinéraire de B. de Tud. Neueste Ausgaben von Asher, Berlin 1840, von Keizer, Leyden 1846. Vgl. Gibbon, Gesch. des Verfalls 2c., deutsche Ausg. 1806, Bd. XV, S. 169.

[3] Anon. l. c.

Um diesen Kaiser, einen so erfahrenen Lehrer, schaarten sich die Künstler, von denen freilich nur wenige Namen überliefert sind: so der Architekt Theodor, welcher die Kirche der Apostel wiederherstellte und zur Würde des Patriciats gelangte, der Maler Andreas, welcher — dem Rufe nach — Apelles erreichte, Agastarchos, Herakleides und Philönes von Byzanz, dann der Mönch Theophanes, ein Maler.

Der kaiserliche Palast von Constantinopel, durch Constantin erbaut, von Justinian glanzvoll umgestaltet, erhielt unter dem Ikonoklasten Theophilus, dann unter Basilius weitere Verschönerungen; im zehnten Jahrhundert stand er auf der Höhe seiner Pracht und nahm in der Nähe der Agia Sophia ein sehr bedeutendes Terrain ein[1]. In diesen von Gold und Mosaiken strahlenden Räumen entfaltete sich eine dem phantasiereichen Orient imponirende Machtfülle: wie ein irdischer Gott thronte, von einem sklavischen Ceremoniell umgeben gleich den asiatischen Dynasten, der Gebieter, vor dem die Unterthanen nur auf den Boden hingestreckt sich zeigen durften: alles war hier nach den strengsten Vorschriften geregelt, und niemals ist höfische Etiquette und Menschencultus zu dem Grade emporgetrieben worden, wie in diesem Kaiserpalast. Die eigenthümliche Verschmelzung der religiösen Kunst mit der profanen in Byzanz, oder vielmehr der dominirende Charakter des kirchlichen Stils, wie er durch Justinian seine ausgeprägte Richtung erhalten, läßt auch in den Dispositionen des Palastes, wo es sich um Säle, Atrium, Peristyl handelt, die circulare Form der Apsis und der Kuppel vorwalten. Das Chrysotriclinium zeigt den Plan einer Kirche[2]: hier wie dort offenbaren sich gleiche Principien der Baukunst, der beste Beweis dafür, wie durchaus original, aus dem innersten Wesen und Pulsiren des Volksgeistes heraus die byzantinische Kunst, die consequenteste der Welt, gewachsen und wie fern sie allen phantastischen, individuellen Combinationen ihrem Charakter nach zu halten ist. Die musivische Decoration des Kaiserpalastes scheint den Berichten zufolge nicht minder den Compositionsgesetzen der historischen Kunst an den Wänden der Kirchen entsprochen zu haben: das Centrum nehmen eine oder zwei stehende Figuren von Bedeutung ein, in ruhiger, maßvoller Haltung, denn das Gesetz der Centralisirung und Symmetrie ist durchgehend; zu den Seiten ordnen sich dann die Theilnehmer im Acte der Huldigung: wie um den triumphirenden Erlöser die Heiligen in Anbetung und Verehrung sich schaaren, so entwickelt sich hier ein Parallelismus zwischen dem höchsten Gebieter des Himmels, dem — wie das Mosaik des thronenden Christus in der Agia Sophia zeigt — auch der Kaiser nur als Unterthan auf dem Angesicht liegend sich nahen darf, und der geheiligten Person des Kaisers, dem Gebieter auf Erden.

---

[1] Labarte, Le palais impérial de Constantinople. Paris 1861.

[2] Bayet p. 127.

Dem für den Palast aufgewendeten Luxus entsprach die Sorge für die Wiederherstellung der Kirchen in alter Herrlichkeit. Es scheint darin, als ob Basilius die Erinnerung an die lange Zeit des Ikonoklasmus habe auslöschen wollen, denn er ließ an der Seite des Palastes eine neue Kirche errichten, von der Constantin Porphyrogenitus und der Patriarch Photius Beschreibungen hinterlassen haben, welche denjenigen des Procopius und Paulus Silentiarius über Justinians Prachtbauten sehr ähnlich sind. ‚Man fand hier,‘ sagt Constantin, ‚alles vereinigt, was Kunst, Reichthum und thätiger Wille zu vereinen im Stande waren, und Basilius übergab diesen Tempel an Christus wie eine Braut, strahlend in Gold, Silber und Perlen, im Gewande köstlichen, buntfarbigen Marmors, seidener Gewebe und der Mosaiken.‘ Die Kuppeln waren mit Platten vergoldeter Bronce gedeckt; im Atrium ergossen zwei Springbrunnen in marmorne, mit Ornamenten von Bronce geschmückte Schalen mächtige Wasserstrahlen. Gold und Silber waren im Innern der Kirche in seltener Fülle zur Anwendung gekommen, nicht nur in den Mosaiken, sondern in ganzen Tafeln und bei den Geräthen. Die Schranken des Sanctuariums, die Säulen des Ciboriums über dem Altar, der Architrav bestanden aus vergoldetem Silber, mit Steinen und Perlen besetzt. Der Boden war hier mit seidenen Geweben und Purpurteppichen belegt; er selbst bestand aus Mosaik in Marmor der verschiedensten Art, zu Ornament von Pflanzen und Thieren zusammengesetzt. Die Kuppel enthielt auf goldenem Grunde Mosaiken in Glaspasten: in der Mitte den thronenden Erlöser — um ihn die Schaaren der Engel — die Apsis eine überlebensgroße Figur der Mutter des Herrn, ihre Hände betend erhoben. Die Beschreibung des Photius lautet[1]: ‚In der Hauptkuppel sah man den Erlöser, strahlend im Glanz der bunten Steine. Man konnte glauben, sein Blick umspanne die Welt und sein Geist sei mit der Ordnung und Regierung derselben beschäftigt, so treffend in Geberde und Ausdruck verstand der Maler die göttliche Kraft der waltenden Vorsehung anzudeuten. In den runden Abtheilungen der Kuppel sieht man die Schaaren der Engel, die sich um ihren Gebieter sammeln.

[1] Cfr. Photius Patr. Constant., descriptio eccl. s. Dei genitricis in Palatio a Basilio Macedone extructa ap. Band. III, p. 120: ‚In ipsa superiore fornice virilis imago Christi formam praeferens lapillorum vario flore nitescit. Dixeris eum terram inspicere eiusque ornatum ac gubernationem mente agitare, sic accurate pictor ipso habitu et gestu creatoris erga nos providentiam afflante numine expressit. In circularibus tholi, qui in hemisphaerii formam erigitur sectionibus Angelorum communem stipantium Dominum multitudo depingitur. Apsis vero, quae ab altari assurgit, virginis forma resplendet expansis nostri causa intemeratis manibus ut imperatori salutem et victoriam de inimicis pariat. Chorus apostolorum et martyrum, prophetarum item et patriarcharum, qui totum templum pictis imaginibus replent, egregium ipsi ornatum conciliant.‘ Labarte hat in seiner Beschreibung des kaiserlichen Palastes diese Schilderung des Photius mit der des Constantin Porphyrogenitus verbunden.

Die Apsis, welche über dem Altar sich wölbt, läßt das Bild der Jungfrau erkennen, die ihre unbefleckten Hände zur Fürbitte für uns und den Kaiser erhoben hat, daß sie ihm Heil und den Sieg über seine Feinde erflehen möge. Der Chor der Apostel und Martyrer, der Propheten und Patriarchen, deren Bilder die Wände der Kirchen bedecken, verleihen ihr einen erhabenen Schmuck.'

Man kann daraus ersehen, daß die musivische Malerei und zwar der hohe Stil der historisch-religiösen Kunst wieder in seine alten Rechte eingetreten war und auch den Miniaturisten erhabene Vorbilder zu bieten vermochte, deren sie der Ikonoklasmus beraubt hatte. Vielleicht ist auch unter den von Salzenberg aufgenommenen Mosaiken der Agia Sophia ein Theil den Restaurationen unter Basilius zuzuschreiben: die westliche Apsis drohte dem Einsturz, und er hatte sie erneuern lassen; dann wurde ein Mosaikbild der Jungfrau mit dem göttlichen Kinde, von den Aposteln Petrus und Paulus begleitet, darin angelegt; zu gleicher Zeit wurden auch in anderen Theilen der Kirche die nöthigen Reparaturen vorgenommen. Außerhalb von Constantinopel haben sich noch einige Decorationen aus jener Zeit erhalten, so in Livadien im Kloster des hl. Lucas die Mosaiken der Kuppel in der großen Kirche: im Centrum die Figur des Erlösers, um ihn in einer concentrischen Zone die Jungfrau, Johannes der Täufer und die vier Erzengel, etwas tiefer sechzehn Patriarchen und Propheten, endlich vier Scenen aus dem Evangelium, die Verkündigung, die Geburt, Beschneidung und Taufe Christi[1]. Die Kirche ist, nach Didron, in den Jahren 920—974 entstanden; wären die Mosaiken aus derselben Zeit, so würde ihr Werth sehr bedeutend sein, bei dem Mangel an Abbildungen ist ein Urtheil darüber nicht möglich. Von den Scenen aus dem Evangelium auf den Bogen unter der großen Kuppel bemerkt Didron: ‚Nordwestlich erscheint die Taufe, Christus steht entblößt bis an die Schultern im Wasser des Jordan, seine Augen sind schwarz, die Haare sehr lang und, wie der kurze Bart, von ausgesprochenem Blond.'

In einer Kirche zu Nicäa hat man Mosaiken aufgefunden, die vielleicht

---

[1] Didron, Manuel, p. 425. 455: ‚La coupole est partagée en trois zones, elle est portée par quatre pendentifs, qui font comme la quatrième section. En allant de haut en bas, dans la première zone, tout au sommet de la coupole, le Pantocrator, fort endommagé par les Turcs, qui lui ont tiré des coups de fusil, regarde l'entrée, l'occident, il bénit de la main droite et tient de la gauche l'évangile fermé. La seconde zone est occupée par six personnes. Celle de l'orient, c'est la Vierge, la Panagia, elle regarde le Précurseur, qui est à l'occident. Entre eux sont 4 archanges: deux au nord, S. Michel et S. Gabriel, deux au sud, S. Raphael et S. Uriel. La troisième zone remplie par 16 prophètes en pied et debout en regardant le sanctuaire, en prenant la section de gauche et en allant d'occident en orient, on voit: Ozée, Malachie, Moïse, Sophonias, Jérémie, Daniel, Isaïe, David. David est à l'orient, sous la Vierge, comme Salomon, son fils, est à l'occident et sous le Précurseur. A la section de droite on trouve: Salomon, Michée, Johel, Zacharie, Aggée, Jonas, Habacuc, Ezechiel.'

hinter das zwölfte Jahrhundert zurückreichen: in einer Halbkuppel sieht man hier eine Figur Mariä mit dem Kinde, von Engeln begleitet und im reichen, mit Steinen und Perlen besetzten Gewande. Auch im Narthex erhielten sich einige Mosaiken, so über der Hauptpforte eine zweite Gestalt der Jungfrau als Orans in blauem Mantel auf Goldgrund, dabei die Inschrift: ‚Herr, hilf deinem Diener Nicephorus, dem Patricier, der dem Vestiarium vorgesetzt ist.‘ [1]

Die Wandmalereien jener Zeit haben keinerlei Spuren hinterlassen, obgleich sie gewiß nicht minder zahlreich waren, als die Mosaiken; jedenfalls behandelten sie Motive, die noch jetzt den byzantinischen Malern eigen sind. Johannes Damascenus erwähnt Episoden aus den Evangelien und dem Leben der Heiligen, sowie die Darstellung des letzten Gerichts. Gegen 966 ließ der hl. Nikon eine Kirche mit Malereien versehen, die den Zeitgenossen an die Werke des Zeuxis und Polygnot hinanzureichen schienen. Im Narthex der von Basilius erbauten Kirche sah man die Kämpfe der Martyrer. Texier hat in seinem Werke über die byzantinische Architektur die Malereien der Kapellen von Urgub in Kappadocien erwähnt, aber die Beschreibung ist summarisch und unkritisch [2]. Möglicherweise gehen einige dieser Malereien hinter das achte Jahrhundert zurück, während andere dem neunten und zehnten Jahrhundert sich einreihen ließen. Auch die Beschreibungen der alten koptischen Kirchen in Aegypten [3] deuten auf Malereien, die dieser Zeit entsprechen würden; es fehlt indeß auch hier an genauen Reproductionen und kritischer Würdigung vom kunstgeschichtlichen Standpunkt.

Die Frage, ob Tafelbilder aus dieser Epoche der byzantinischen Kunst in Wirklichkeit und nicht nur der Legende nach vorhanden sind, dürfte schwer zu lösen sein. Burckhardts Urtheil könnte wohl seine Berechtigung haben [4]: ‚Wahrhaft unzählig sind noch jetzt in Italien die Tafelbilder byzantinischen Stils, hauptsächlich die Madonnen. Die wenigsten freilich stammen aus dem ersten Jahrtausend [5]; weit das meiste sind Copien nach wunderthätigen Madonnenbildern und theils erst gegen das Ende des Mittelalters, theils auch in ganz neuer Zeit verfertigt; außerdem ist zu erwägen, daß es noch hin und wieder griechische Gemeinden in Italien gibt, bei welchen die byzantinische Darstellungsweise rituell geblieben ist. Die eigenthümlichen Lackfarben, die grünen Schatten des Incarnats, das aufgehöhte Gold der Schraffirung machen diese Malereien sehr kenntlich. Die sogenannte schwarze Mutter Gottes ist kein eigener Typus, sondern wohl aus mißverstandener Wiederholung alters-

---

[1] Texier, Asie mineure, t. II, p. 108. Bayet p. 145. [2] Bayet p. 147.

[3] Butler, The old coptik churches of Egypt, Oxford 1884, vol. II. Näheres darüber späterhin am Schluß der Geschichte der byzantinischen Malerei in dem Abschnitt über den Einfluß derselben auf die Völker des Ostens.

[4] Der Cicerone. 5. Aufl., II, 2, S. 515.

[5] Näheres über diese Bilder bei Grimoüard de S. Laurent, Guide de l'art chrétien, Paris 1873, t. III, p. 11 sv.

gebräunter Madonnen entsprungen[1]. Das Bild in S. Maria Maggiore war einst (9. saec.) gewiß hell gemalt; neuere Copien aber werden die Vorstellungen der tiefsten braunen Hautfarbe erwecken.' Das Museum christlicher Alterthümer im Vatican besitzt eine Reihe von Tafelbildern, deren byzantinischer Ursprung sicher ist und deren archaistische Formen und tiefgebräunte Farbentöne auf entlegene Jahrhunderte zurückdeuten; aber in Wahrheit möchten sich die angenommenen Daten des elften und zwölften Jahrhunderts bei einigen dieser Bilder als trügerisch erweisen[2]: Stil und Ikonographie sind ohne bestimmte historische Daten unsichere Führer, und das 14. und 15. Jahrhundert hat eine solche Fülle gleichartiger Werke hervorgebracht, daß die älteren sich kaum davon absondern lassen. Unter den Malereien dieser Art möchten diejenigen in Sicilien, welches bis gegen das zwölfte Jahrhundert einen halb griechischen Charakter bewahrte, der Beachtung werth sein. Die Bewohner kauften mit Vorliebe derartige Bilder und Handschriften; 1124 vermachte ein Priester dem Kloster des Erlösers 300 Manuscripte und eine große Zahl griechischer Bilder; vielleicht gehen einige der im Museum von Syrakus befindlichen Malereien byzantinischen Stils bis auf ältere Epochen zurück[3]. Schon früher wurde bei Gelegenheit der ältesten Madonnenbilder darauf hingewiesen, daß die dem Evangelisten Lucas zugeschriebenen wunderthätigen Abbildungen wegen ihres von Rauch gebräunten Colorits und der Bedeckung mit edlen Metallen, Steinen und Ketten der Untersuchung schwer zugänglich sind[4]. Die Basilika von S. Maria Maggiore besitzt eines der vorzüglicheren

---

[1] Die Bindemittel sind zäh und harzig, der Firniß ist schwer und trübe, dadurch wird ein gelber Ton erzeugt, der beim Nachdunkeln in's Bräunliche geht. Der Vortrag der Malerei ist hart und gestrichelt, die Modellation gering. Hintergrund goldig.

[2] Zu den besten Werken gehört das Bild des Emanuel Tzanfurnari aus dem elften Jahrhundert; es ist eine Darstellung des Lebens der Anachoreten und vom Tode des hl. Ephrem. Abbildung bei Agincourt pl. 82. Die Scenen aus dem Leben der Anachoreten sind lebendig und ansprechend, man sieht sie in den Höhlen der Berge arbeiten, oder vor den Heiligenbildern andächtig beten, in der Mitte ein Stylit; ältere werden von jüngeren getragen. Im Vordergrunde S. Ephrem, wie eine Mumie in Binden gewickelt, um ihn die Altväter.

[3] Bayet p. 148. Di Marzo, Delle belle arti in Sicilia, Palermo 1861, t. II, p. 19 s. Durand, Bulletin monumentel, 1879, p. 537 sv., gibt eine Reihe von Studien über von ihm untersuchte byzantinische Malereien.

[4] Garrucci tav. CVII hat einige davon publicirt. Grimoüard l. c. p. 11: ‚S. Luc, dans tout le cas, n'était pas peintre de profession: il paraît, d'après un passage des épîtres de S. Paul, qu'il était médecin; mais c'était un esprit cultivé, élevé à Antioche, au milieu de tous les développements de la civilisation grecque. Que, dans ces circonstances il eût acquis accessoirement quelque pratique de la peinture, il n'est rien de plus convenable.' Ueber die Madonna von S. Maria Maggiore vgl. Milochau, La Vierge d. S. Luc à S. Marie Majeure, Paris et Lyon 1862. Von allen Bildern dieser Kategorie ist das von S. Maria Maggiore wohl das älteste, sowohl dem Stil, als der nicht unterbrochenen Tradition und Verehrung nach. Abbildung bei Grimoüard l. c. pl. I. schlecht und modern!

Bilder, in dem die Regelmäßigkeit des Madonnentypus auf eine frühe Zeit schließen läßt. Außerdem finden sich in den Klöstern des Athos eine Anzahl Madonnenbilder, denen man ein höheres Alter beilegt.

Kleinere Tafelbilder aus Mosaik wurden im zehnten oder elften Jahrhundert Sitte; mehrere dieser Arbeiten, welche einst sehr gesucht waren, haben sich erhalten: so besitzt die Schatzkammer des Baptisteriums von S. Giovanni in Florenz zwei Mosaiktafeln, auf denen eine Reihe biblischer Erzählungen in äußerst feiner Ausführung dargestellt ist. Gori hält dieses Kunstwerk, das gegen Ende des 14. Jahrhunderts von einer Venezianerin, der Wittwe eines byzantinischen Hofbeamten, dem Schatz von S. Giovanni überlassen wurde, in Ansehung seiner Aehnlichkeit mit dem Menologium des Basilius für ein Produkt des zehnten Jahrhunderts [1]. Aus den Abbildungen bei Gori sind freilich ‚die wunderbare Schönheit der Gestalt, Bewegung, Gewandung, oder das herrliche Antlitz Christi nicht zu erkennen, wo er den Lazarus erweckt, oder auch die schönen, richtig verstandenen Falten, die ausdrucksvollen Köpfe sogar in den minder gelungenen Figuren der Schwestern, welche vor Christus zu Boden fallen. Nur im Bilde des Gekreuzigten dürfte jene rohe Nachbildung genügen, um hinreichend wahrzunehmen, wie die Griechen diese Vorstellung bei weitem materieller aufgefaßt hatten, als die kunstloseren Italiener‘ [2]. Die Compositionen der Tafeln sind: die Verkündigung, die Geburt, die Darstellung im Tempel, die Taufe, die Verklärung, die Auferweckung des Lazarus, der Einzug Christi in Jerusalem, die Kreuzigung, die Höllenfahrt, das Pfingstfest, der Tod der Jungfrau. Einige feine Mosaikbilder bewahrt auch die Schatzkammer von S. Marco zu Venedig [3].

Basilius II. war Soldat, und alle seine Neigungen wandten sich den kriegerischen Unternehmungen zu, so daß für die Künste nicht viel übrig blieb: von seiner Regierung her kann man die immer stärker hervortretenden Anzeichen des Verfalls der Kunst, das allmähliche Erlöschen des großen historischen Stils datiren, der ja auch in den Miniaturen, welche vielfach classische Vorbilder reproducirten, noch fortlebte. Nichtsdestoweniger blieb die Richtung, welche Constantin Porphyrogenitus und die von ihm geleitete Schule eingeschlagen, noch in einiger Geltung. Aber die zweite Hälfte des zehnten und vornehmlich das elfte Jahrhundert bildet die auf das Reiche und Prächtige, auf das Ornament und die Zierlichkeit des Details gerichtete Neigung mehr und mehr aus, deren Grundzüge schon die Malerschule des Constantin klar erkennen läßt. Die Industrie des Kunsthandwerks erdrückt mit dem zunehmenden Reichthum und Handelsgeist der durch die macedonischen Dynasten emporblühenden Städte die ideale, nach dem Großen und Erhabenen strebende

---

[1] Gori, Mon. basil. baptist. Florent., p. 23, IV, 4. Vgl. Rumohr, It. Forsch. I, S. 297 f. Das Ganze ist ein musivischer Kalender.

[2] Rumohr a. a. O. [3] Durand, Le Trésor de S. Marc, p. 48.

Miniatur aus dem Psalter Basilius' II.: Porträt des Kaisers. (Zu S. 241.)

Richtung, welche das Zeitalter Justinians hatte entstehen lassen. Die Kunstweise gestaltete sich nun zu einer praktischen: der Maler fertigte Miniaturen für Manuscripte und lieferte Cartons für das Mosaik; der Bildhauer wurde Goldschmied, Erzgießer, Ciseleur, oder Elfenbeinschnitzer, und diese Kleinkünste des Luxus gelangten dadurch zum Nachtheil des großen Stils auf den höchsten Grad der Vollkommenheit [1], aber auch zu einer immer größeren Unterwerfung unter den Geist der Mode, der industriellen Unternehmungen: der Todeskeim für jede wahre Kunstübung, zumal für die von den höchsten Idealen inspirirte christliche Kunst. Obgleich auch im elften Jahrhundert Miniaturen entstehen, die dem Aussehen und dem Vortrag der Malerei nach den besseren Vorbildern älterer Zeiten ähnlich sind, so ist doch die allgemeine Richtung eine materielle.

Die Proportionen der Figuren werden jetzt vielfach unharmonisch: zu den langen, mageren Gliedern treten sehr dürftige Extremitäten, kleine typische Köpfe auf; Stellung und Bewegung werden ungeschickt, die Körper vermögen nicht mehr aufrecht und fest zu stehen, das Lebhafte wird zur Caricatur. Neben den altchristlichen Motiven sieht man barbarische Erfindungen, die personificirende Darstellungsweise wird immer seltener und meist auf die Oertlichkeit beschränkt. Der Ausdruck des Ernsten, Feierlichen ist noch immer vorhanden, aber es schwindet die Wahrheit und Kraft der Ueberzeugung, den Beschauer zu fesseln, jener lebendige, geistreiche Rapport zwischen dem Künstler und seinem Publikum. Neben den schönen, hellen, milden und harmonischen Farben treten nun grelle Töne in Zinnober, Grün und Violett auf; das gelbliche Incarnat hat einen mehr rothbraunen Ton erhalten, der Gebrauch des Goldes nimmt zu, nicht nur bei Hintergründen, sondern auch auf den Gewändern, deren Conturen häufig mit schwarzen Strichen umzogen werden. Trotz der noch sehr deckenden und pastosen Gouache wird daher die Totalwirkung mehr die einer illuminirten Federzeichnung, wie bei den karolingischen Miniaturen. Die Einwirkung des arabischen, grellfarbigen Stils läßt sich in den bunten Mustern und dem fremdartigen Ornament erkennen [2].

Ein der Aufmerksamkeit würdiges Manuscript dieser Kunstepoche wäre der Psalter in groß Folio, welcher der Marcusbibliothek zu Venedig angehört (ms. gr. n. 17), dann das Leben der Heiligen, ‚Menologium Graecorum', der Vaticana (n. 613). Der Psalter des Kaisers Basilius II. [3] enthält auf ganzer Seite ein Porträt des kriegerischen Monarchen in Rüstung und stehend, während acht seiner Unterthanen der Hofsitte entsprechend vor ihm ausgestreckt liegen. Die Composition deutet entschieden darauf hin, daß es sich hier um eine Apotheose handelt, denn über dem Fürsten erscheint Christus in kleiner Halbfigur, der ihn krönt;

---

[1] Labarte I, p. 49. [2] Waagen S. 225—226.

[3] Labarte pl. 48, 49 gibt brauchbare farbige Copien.

zwei Engel an den Seiten reichen ihm eine Lanze (Michael) und eine Krone (Gabriel). Basilius, ein Mann von ernsten, breiten Zügen, trägt einen goldenen, aus kleinen quadratischen Platten zusammengesetzten Panzer, ein blaues Unterkleid und einen leichten, blauen Mantel, der auf der Mitte der Brust durch eine Agraffe gehalten wird und über den Rücken hinabgeht, sowie rothe, mit Perlen gestickte Strümpfe; die Rechte faßt den Speer, die Linke das Schwert. Basilius II. war 963 im Alter von fünf Jahren seinem Vater Romanus II. gefolgt; während seiner Minderjährigkeit regierten Nicephorus Phokas und Johannes Zimisces mit dem Kaisertitel; 976 hatte Basilius im Alter von 18 Jahren die Leitung übernommen, und da er auf dem angeführten Porträt etwa als ein Mann von 50 Jahren erscheint, dürfte die Anfertigung desselben in das erste Zehntel des elften Jahrhunderts fallen[1]. Zur Rechten und Linken des Kaisers sieht man in Medaillons die Brustbilder von sechs Kriegern, zweifellos Patrone, die er in seinen Kämpfen angerufen; zu erkennen sind noch die Namen der hll. Theodor, Demetrius, Georgius, Procopius und Mercurius. Der Kopf des Monarchen, von kurzem, grauem Bart und grauem Haar umsäumt, zeigt noch die Malerei auf ihrer Höhe; aber der Unterkörper ist entschieden vernachlässigt, die Stellung ungeschickt und unsicher, nicht den festen Zügen des Gesichts entsprechend: hier treten die Zeichen des Verfalls deutlich zu Tage[2]. In den Halbfiguren der beiden den Kaiser krönenden und wappnenden Erzengel lebt noch die alte classische Tradition, ebenso sicher als lebensvoll entworfen, deuten sie auf gute Vorbilder: vortrefflich sind hier nicht nur die Verkürzungen der Gesichter, sondern auch die Gewandung und die sorgfältig gezeichneten Hände. In den Miniaturen aus dem Leben Davids kann man ebenfalls noch gute Vorbilder erkennen, denn lebensvolle Züge, schöne sprechende Köpfe und classische Haltung des Körpers treten überall zu Tage: so ist der jugendliche David im Kampfe mit dem Löwen und mit Goliath eine sehr energisch gezeichnete, freibewegte Gestalt mit feinem Kopf. Vergleichen wir diese Scenen mit den entsprechenden im Manuscript der Reden des hl. Gregor von Nazianz, so machen sich allerdings die Züge des Verfalls entschieden bemerklich: so in der Gruppe des Isaias und seiner Söhne, wo hinter den drei Figuren des Vordergrundes mehrere Köpfe und ein Bein die zurückstehende Gruppe repräsentiren.

Das Menologium ist ein Manuscript in Goldschrift auf Pergament und enthält für jeden Tag der Monate September bis Ende Februar eine kurze Erzählung des Lebens der Heiligen in der griechischen Kirche[3], oder eine Erwähnung der Festfeier. Die Erzählung, welche einen Theil jeder Seite umfaßt, wird von einer Miniatur begleitet, die den Text illustrirt, und da einzelne Tage die Feste mehrerer Heiligen umfassen, so steigt die Anzahl der Minia-

---

[1] Die Inschrift lautet: Βασιλειος ἐν Χριστῷ πιστὸς — Βασιλεὺς Ῥωμαίων ὁ Νέος.

[2] Bei Agincourt pl. 47 ungenügende Abbildung. [3] Labarte p. 181.

turen auf mehr als vierhundert. Der Cardinal Albani hatte im Jahre 1727 die Handschrift publiciren lassen, aber die Copien der Miniaturen sind ebenso unbrauchbar, als die, welche Agincourt auf drei Tafeln mitgetheilt hat [1]. Der Glanz des Colorits bildet außerdem einen der Hauptvorzüge dieses Werkes, und über gewisse historische Ereignisse, bürgerliche und religiöse Gebräuche der Zeit gibt es vielfachen Aufschluß. Alle Miniaturen besitzen Goldgrund und, bei etwa 16 Centimeter Breite, 10 bis 11 Höhe; folgende Maler haben daran gearbeitet: Georgios, Simeon, Michael, Mikros, Menas, Nestor, Michael Blachernita, Simeon Blachernita und Pantaleon. Die Traditionen des Alterthums, zumal im Costüm, sind hier fast ganz verlassen [2]; enthält aber die Composition nur eine einzige Figur, so ist dieselbe mit Sorgfalt entworfen; bei größeren Compositionen mangélt nicht die Erfindungsgabe, vielmehr offenbaren die zahlreichen Darstellungen aus den Martyrien der Heiligen Mannigfaltigkeit und Abwechslung in der Disposition der Figuren. In der Auffassung des Nackten offenbart sich der Mangel an Naturstudium, das noch im vorhergehenden Jahrhundert in den Malerschulen wesentlich betont wurde. Das Colorit ist noch warm, zumal in den Köpfen; die herrschenden Farben sind Blau, Roth, Gelb und Violett, die Lichter mit Weiß gehöht. Pantaleon und Nestor scheinen übrigens die geübtesten der hier thätigen Künstler gewesen zu sein [3]; dem Stil nach dürfte man das Werk etwa gegen das Ende der Regierung des Kaisers Basilius versetzen. Blatt 108 enthält eine Darstellung des Concils von Nicäa; eine Prozession finden wir auf Blatt 142, beide als Costüm- und Zeitbilder wichtig. Auf der ersten Seite scheint die ansprechende Composition ‚Christus mit den Aposteln' nach einem Mosaik copirt zu sein, und oft erinnern die Heiligen unter den Arkadenbögen an die Mosaiken von S. Georg in Salonich. Die Figuren männlicher und weiblicher Oranten finden sich zahlreich vor.

---

[1] pl. 31—33. Albani's Ausgabe erschien 1727 zu Urbino.

[2] Spuren antiker Reliefs an der Architektur kommen vor. Einzelne Motive sind der Zeit des sechsten Jahrhunderts, ja selbst der frühen christlichen Kunst entnommen, so die aus der Geschichte des Jonas, welche an die Malereien der Katakomben erinnern.

[3] Bayet zieht (S. 166) den Simeon an Feinheit der Ausführung den übrigen vor und bemerkt richtig: ‚On pourrait vraiment appeler ce précieux manuscrit le bréviaire de l'art religieux chez les Byzantins à la fin du Xe siècle.'

Drittes Buch.

Die Epoche der Karolinger.

In den nördlichen Ländern war durch die Berührung mit römischer Cultur schon längere Zeit vor Karl dem Großen die Epoche abendländischer Bildung vorbereitet. Italiens Hülfsquellen waren versiegt; die Kriege und Raubzüge der Barbaren, die theilweise Occupation des Landes durch Gothen und Langobarden, die beständigen Fehden dieser letzteren Invasoren unter sich hatten allgemeine Unsicherheit der Zustände herbeigeführt, und eine Entmuthigung und Verwilderung in allen Schichten der Bevölkerung war eingetreten, die der Kunstbildung jeden Boden entziehen mußte; denn die Cultur des Schönen verlangt jene Freiheit und Ruhe des Geistes, die in Italien längst der Noth und Sorge, dem Kampf um die bloße Erhaltung des Lebens gewichen war; daher die Hülflosigkeit und der Verfall der Technik bei den Restaurationen der Bauwerke, die Gleichgültigkeit für die Einheit des Stiles, das Zusammentragen antiker Fragmente. Hatte doch Papst Hadrian I. im Jahre 780 an Karl den Großen die Bitte richten müssen, ihm nebst dem Material an Holzwerk für die Herstellung der Balkendecke der dem Einsturz drohenden Basilika von S. Peter auch einen Werkmeister zu senden, der fähig sei, den Bau zu leiten[1]. Römische Bildung war den Westgothen in Gallien, wie den Ostgothen in Italien nicht fremd geblieben; ihre Könige hatten, gleich Theodorich in Ravenna, Paläste erbauen lassen und die römisch-gallische Baukunst dadurch in Uebung erhalten; überhaupt war in den südlichen Gegenden antike Technik niemals gänzlich erloschen. Gregor von Tours beschreibt ein römisches Castrum, angeblich von Aurelian, als völlig erhalten und seine dauerhafte Befestigung als noch zu seiner Zeit benutzt[2]. Unter den Burgundionen und Gothen, sogar noch unter den fränkischen Königen des ersten Stammes wurden Kirchen in der Form der römischen Basiliken

---

[1] Jaffé, Monum. Carol., p. 210.

[2] Hist. Francor. lib. III, c. 19, Monum. Germ. Scriptor. rer. Merov., ed. Hannov. 1885, t. I, p. 129.

erbaut, mit Marmor, musivischer Malerei und mit Fresken gleich den italienischen versehen[1]. Gregor von Tours berichtet über zahlreiche Kirchenbauten unter seinen Vorgängern im bischöflichen Amte, so von Litorius, dem zweiten Bischof von Tours, daß er das Haus eines Senators in eine Basilika habe verwandeln lassen. Ihm folgte der hl. Martinus, der ‚zur Ehre der Apostel Petrus und Paulus bei einem Kloster der Stadt eine Kirche, wie auch an anderen Orten zahlreiche Gotteshäuser erbaute'. Ueber dem Grabe des hl. Martinus wird von Bricius eine kleine Basilika gestiftet, welche der sechste Bischof, Perpetuus, erweitert und verschönert und mit einer Apsis versehen läßt, wo der Leib des hl. Martinus beigesetzt wird. Zahlreiche Kirchen entstehen außerdem in den umliegenden Orten; Bischof Leo, früher Abt von S. Martin, ist ein geschickter Baumeister. Gregor selbst übernimmt die Basilika des hl. Martinus in einem durch Brand verwüsteten Zustande, läßt sie herstellen und ihre Wände mit Malereien versehen, und zwar durch einheimische Künstler, auch ein Baptisterium errichten, außerdem viele Kirchen und Oratorien innerhalb seines Sprengels[2]. Von dem Bau des Numatius, des achten Bischofs in Clermont (apud Arvernos), haben wir bei Gregor von Tours ebenfalls eine Schilderung: die Länge der Kathedrale betrug 150 Fuß, die Breite 60, die Höhe bis zum Dachstuhl 50; sie hatte eine halbkreisförmige Apsis und Seitenflügel (ascellas), so daß die ‚Gestalt des Kreuzes ausgeprägt war'[3], dazu 42 Fenster, 70 Säulen, 8 Eingänge. ‚Der Eindruck des Ganzen überwältigt, und die Fülle des eintretenden Lichtes erfreut, dazu kommt ein angenehmer Duft, der die Kirche erfüllt'[4]; die Wände bis zum Altar sind mit verschiedenartigen Marmorplatten belegt. Die Gattin des Bischofs erbaut ebenfalls eine Kirche, geweiht dem hl. Stephanus, in der Vorstadt gelegen, und wünscht dieselbe mit Malereien zu versehen: nach einem Buche, wohl einer Legende der Heiligen, liest sie den Malern die betreffenden Stellen vor, die sie an den Wänden zur Darstellung gebracht haben

---

[1] Lib. V, c. 45: ‚Agroecula enim Cabillonensis (Chalons) episcopus hoc obiit tempore fuitque homo valde elegans ac prudens genere senatorio. Multa in civitate illa aedificia fecit, domus composuit, ecclesiam fabricavit, quam columnis fulcivit, variavit marmore, mosevo depinxit.'

[2] Lib. X, c. 31: ‚Artificum nostrorum opere.' Von der durch Perpetuus erbauten Kirche haben wir lib. II. c. 14 eine nähere Beschreibung: ‚habet in longum pedes 160, in latum 60, habet in altum usque ad cameram pedes 45, fenestras in altario 32, in capso 20, columnas 41, in toto aedificio fenestras 52, columnas 120, ostia 8, 3 in altario, 5 in capso.' Perpetuus ist der fünfte Bischof nach Martinus.

[3] Lib. II, c. 16.

[4] ‚Totumque aedificium in modum crucis habetur expositum. Habet fenestras 42, columpnas 70, ostia 8. Terror namque ibidem Dei et claritas magna conspicitur et vere plerumque inibi odor suavissimus aromatum quasi adinvenire a religiosis sentitur. Parietes ad altarium opere sarsurio ex multa marmorum genera exornatos habet.'

will, und überwacht ihre Arbeiten[1]. Des Bischofs Agröcola von Chalons wurde vorher in der Anmerkung Erwähnung gethan: auch er läßt zahlreiche Bauten ausführen, ‚darunter eine Basilika mit Säulen, farbigem Belag von Marmor und musivischer Decoration‘. Aus diesen wenn auch kurzen Berichten ersehen wir, daß die südlichen Provinzen Galliens sich einer fortwährenden Ausübung römischer Kunstfertigkeit zu erfreuen hatten. Neben den Schilderungen des Gregor von Tours sind die poetischen Bilder des Venantius Fortunatus von Poitiers über die in Gallien bestehenden Kirchen, die Pracht ihres Marmors und der Mosaiken zu nennen. Diesen stattlichen Basiliken gegenüber scheinen die profanen Bauten der Franken äußerst einfach und meist von Holz gewesen zu sein[2].

Nachdem sich die fränkische Herrschaft über alle gallischen Provinzen ausgebreitet hatte, das Haus der alten Gebieter in sich zerfallen und die Sitten gänzlich verwildert waren, erlitt jene Nachwirkung römisch-christlicher Kunstthätigkeit eine sichtbare Unterbrechung. Ueberhaupt glichen die Franken nicht den Anwohnern des Rheins[3], welche römische Architektur besaßen, oder den Gothen an den östlichen Seiten des Reiches, welche einer höheren Cultur in ihren fruchtbaren Wohnsitzen sich erfreuten: kriegerisch und rauh von Sitten, haben die Franken erst spät die Keime einer neuen Gesittung in sich aufgenommen. Die Könige des ersten Stammes bleiben der römischen Cultur fern und stehen den Ueberlieferungen des Alterthums fremd gegenüber; nach der Eroberung scheint unter dem Druck der neuen Herrscher die römische Kunstübung mehr und mehr erloschen zu sein. Karl Martell war durch kriegerische Unternehmungen völlig in Anspruch genommen, Pipin hatte die schwierige Aufgabe, die neue Gewalt zu festigen, den Staatskörper auszubilden; es mußte demnach Karl dem Großen vorbehalten sein, die römische und christliche Kunstweise in seine Staaten einzuführen und den Glanz, den sie in den römischen, burgundischen und gothischen Theilen von Gallien noch lange bewahrt hatte, zu erneuern. In den ersten Zeiten seiner Regierung nahmen ihn die Kriege zur Festigung des Reiches auf den entferntesten Schlachtfeldern und die Einrichtung einer geregelten Verwaltung genügend in Anspruch, auch

---

[1] l. c. c. 17: ‚Quam (basilicam) cum fucis colorum adornare velit, tenebat librum in sinum suum, legens historias actionis antiquas, pictoribus indicans, quae in parietibus fingere deberent.‘ Während sie so mit dem Buche in der Hand in einfachem schwarzem Gewande in der Kirche sitzt, schon von Alter gebeugt, tritt ein Bettler ein, der sie für eine Arme hält und ihr ein Stück Brod reicht; sie nimmt die Gabe demüthig an und genießt sie.

[2] Die meisten der vom siebenten bis zehnten Jahrhundert in Deutschland erbauten Kirchen waren von Holz. Cfr. Trithemius, Chronic. Hirsaug., t. I, p. 3. Walafr. Strabo, De reb. eccl. lib. I, c. 8.

[3] Ammian. lib. XVII: ‚Domicilia — curatius ritu Romano constructa.‘ Cfr. lib. XXXI. Vgl. Rumohr, It. Forsch. I, S. 207 f.

fehlten ihm zunächst die Kräfte, seiner Begeisterung für die Erhabenheit der römischen Monumente in Bauten Ausdruck zu verleihen. Uebrigens hatten sich schon unter Pipin die Keime des neuen Kunststrebens hervorgewagt, denn wir wissen, daß Chrodegang, Bischof von Metz, den Gesang und die Sitte der römischen Kirche im Gottesdienst einzuführen bemüht war: mit dem Beistande Pipins errichtete er in der Kirche des hl. Stephanus einen reichen Altar mit Chorschranken, ebenso in der Kirche des hl. Petrus einen Altar, mit Gold und Silber verziert und ein Presbyterium, ferner gründete er einige Klöster, so das zu Lorsch. Sicher haben auch hier die Eindrücke, die der Bischof als Gesandter in Rom erfahren hatte, wie bei Karl dem Großen, bestimmend gewirkt.

Dieser verordnete zunächst die Wiederherstellung der innerhalb seines Reiches befindlichen zerstörten und verfallenen Gotteshäuser [1], eine Verordnung, die vielleicht in Rücksicht auf die Restaurationen der Kirchen von Rom und Ravenna gegeben wurde, von denen Anastasius und Agnellus berichten. Die Bilder von Größe und Pracht, die Karl in jenen beiden Städten in sich aufgenommen, suchte er in den von ihm bevorzugten Gegenden des Rheines zu verwirklichen: dort entstanden Paläste [2], Bäder, deren spätere Chronisten noch häufig Erwähnung thun. ‚Unter den Bauwerken,‘ versichert Eginhard, ‚dürften mit vollstem Rechte ausgezeichnet erscheinen die Kirche der Mutter Gottes Maria, deren prachtvoller Bau sich zu Aachen erhob, sowie die 500 Schritt lange Rheinbrücke bei Mainz.‘ Er begann auch Pfalzen von hervorragender Bedeutung zu errichten, eine in der Nähe von Mainz, bei Ingelheim, eine zweite in Nymwegen am Waalstrom; besonders aber machte er es überall, wo er in seinem ganzen Reich vom Alter zerfallene Gotteshäuser fand, den Priestern und Vorstehern, denen sie anvertraut waren, zur Pflicht, sie wiederherzustellen und bemühte sich, durch Sendboten seinen Anordnungen Gehorsam zu verschaffen.

Die germanischen Völker übten, nach Ammianus [3], den Holzbau, daher auch die römischen Befestigungen und Colonien am Rhein, dem Main und der Donau die ältesten Denkmäler repräsentiren. Nach ihrer Einwanderung breiteten die Franken ihre Holzbaukunst auch in Gallien aus [4], es war daher

---

[1] Eginh., Vita Caroli M., c. 17: ‚Praecipue tamen aedes sacras ubicunque in toto regno suo vetustate collapsas comperit — ut restaurarentur imperavit.‘

[2] Eginh., Vita C., c. 17, 26. Ermoldi Nigelli Carmen de gestis Ludov. pii. Mon. G. Ss. II.

[3] lib. XVIII.

[4] Greg. Turon. lib. V, c. 2: ‚Ad basilicam S. Martini quae super muros civitatis ligneis tabulis fabricata est.‘ ‚Sed et civitas Turonica ante annum iam igni consumpta fuerat et totae ecclesiae in eadem destructae, desertae relictae sunt.‘ Cfr. l. IV. c. 20. Die Villa eines großen Herrn von Holz erbaut: ‚ostia domus ex ligneis fabricata tabulis‘, l. IV, c. 41.

natürlich, daß Karl der Große, als er von Rom und Ravenna zu seinen Bauten edles Gestein, antike Säulen und Marmor nach dem Rhein bringen ließ, auch gleichzeitig von dort her Meister und Arbeiter beziehen mußte. Eginhard berichtet von diesem Baumaterial ausdrücklich: ‚Die christliche Religion, die ihn von Kind auf erfüllte, pflegte er mit hohem Ernst und mit der größten Frömmigkeit. Darum baute er die herrliche Kirche in Aachen und zierte sie mit Gold, Silber und Leuchtern, sowie mit Gittern und Thüren aus festem Erz. Da er zu ihrem Bau Säulen und Marmor anderswo nicht beschaffen konnte, ließ er solche Gegenstände von Rom und Ravenna kommen.‘[1] Hinwiederum hatte Papst Hadrian vom Kaiser einen Baumeister verlangt, der den hölzernen Dachstuhl von S. Peter auszubessern im Stande war. Die Vorbilder Karls für seine Bauten, wie für den Kirchenschmuck an goldenen und silbernen Cultgefäßen sind ebenfalls in Italien zu suchen. Kostbare Weihgeschenke an Kirchen waren in jenen Zeiten mehr wie je üblich, und der Liber pontificalis ist reich an der Aufzählung solcher Gegenstände, deren Formen sich öfters wiederholen und deren Werth oft wohl mehr in der Kostbarkeit des Stoffes bestand, denn es waren sicher nur Copien altchristlicher Motive. Eginhard bezeugt auch hier das Interesse des Kaisers für diesen Gebrauch: ‚Mehr noch als für alle andern heiligen und ehrwürdigen Stätten sorgte er für die Basilika des hl. Petrus in Rom, deren Schätzen er eine große Menge werthvoller Gegenstände von Gold, Silber und Edelsteinen hinzufügte; viele und ungezählte Geschenke erhielten auch die dortigen Bischöfe, denn in seiner ganzen Regierungszeit hielt er nichts für so des Streben werth, als daß die Stadt Rom durch seine Bemühungen und seine Thätigkeit des einstigen Ansehens sich erfreute und daß die Kirche des hl. Petrus durch ihn nicht nur gehütet und geschützt, sondern auch aus seinen eigenen Mitteln über alle Kirchen reich ausgestattet wäre.‘[2] Das meiste wurde aus Byzanz eingeführt, so die kostbaren Webereien, die Vorhänge mit figürlichen Darstellungen in den Kirchen, die jetzt sehr häufig auftreten[3], die Brocate für die Cult-

---

[1] Vita C. M. c. 26. Die Erlaubniß, den Palast zu Ravenna seines Schmuckes zu berauben, in den Briefen Hadrians, ep. 36: ‚tam marmora quam mosivum caeteraque exempla de eodem palatio vobis concedimus auferenda‘. Agnellus, in vita Petri Senioris (ed. Holder) p. 337 beschreibt die Wegführung des Reiterstandbildes von Theodorich: ‚Et nunc paene annis 38, cum Carolus rex Francorum omnia subiugasset, regna et Romanorum percepisset a Leone III. papa imperium, postquam ad corpus beati Petri sacramentum praebuit, revertens Franciam, Ravenna ingressus, videns pulcherrimam imaginem, quam nunquam similem, ut ipse testatus est, vidit, Franciam deportare fecit atque in suo eam firmare palatio, quod Aquisgranis vocatur.‘

[2] Vita C. M. c. 27.

[3] Lib. pontif. in vita Leon. III. Von einem Weihgeschenk unter Chilperich bei Greg. Turon. lib. VI, c. 2.

gewänder, sicher auch die Werke der Goldschmiedekunst, in Elfenbein[1] und Email, die kostbaren mit Edelsteinen, Cameen und Reliefs überzogenen Deckel der heiligen Bücher; dafür werden in dem verarmten Rom schwerlich Vorbilder und Künstler gewesen sein.

Die wichtigsten Monumente aus der Zeit Karls des Großen sind untergegangen oder, wie die Kapelle des kaiserlichen Palastes in Aachen, ihrer Decoration beraubt; noch bis zum Anfange des vorigen Jahrhunderts konnte man hier das Mosaik sehen, von dem Ciampini eine Copie veröffentlicht hat[2]; augenscheinlich ist das Motiv denen in S. Vitale zu Ravenna, S. Lorenzo außer den Mauern in Rom ähnlich, denn wir sehen hier den auf der Weltkugel thronenden Christus von Engeln umgeben, während unten die 24 Aeltesten der Apokalypse ihre Kronen darreichen[3].

Daß die Wandmalerei in Kirchen, Klöstern und auch in den kaiserlichen Palästen, ähnlich wie in Byzanz und Ravenna unter Justinian und Theodorich, sich mit profaner Historie beschäftigte und die Kriegsthaten verherrlichte, dafür sind mehrfach Zeugen in Prosa und Dichtung vorhanden: in Aachen sah man Bilder aus den Feldzügen in Spanien, eine Darstellung der mittelalterlichen sieben freien Künste; in der Pfalz von Ingelheim war die Kapelle mit Scenen aus dem Alten und Neuen Testamente, die große Halle mit solchen aus der profanen Geschichte versehen. Man erblickte hier die Thaten der Heroen Romulus und Remus, Cyrus, Ninus, Hannibal, Alexander, dann der christlichen Kaiser: des Constantin und Theodosius, der Ahnen Karls des Großen, Karl Martell und Pipin, und Kaiser Karls[4].

Unter den Werthgegenständen im Besitz Karls des Großen, deren Ursprung in Byzanz zu suchen ist, erwähnt Eginhard: ‚drei silberne Tische und einen goldenen, in Betreff deren er verordnete, daß der eine, von quadratischer Gestalt, welcher das Bild der Stadt Constantinopel enthielt, unter den andern zu gleichem Zwecke bestimmten Weihgeschenken nach Rom an die Kirche des Apostels Petrus kommen, der zweite, von runder Form, welcher mit der Ab-

---

[1] Karl erhielt um 803 zwei reich geschnitzte Elfenbeinthüren aus Byzanz. Cfr. Annal. Mett. ad ann. 803.

[2] Ciamp., Vet. monum. II, 41. Garrucci tav. CCLXXXII. Vgl. aus'm Weerth, Denkmale II, Taf. XXXII, 11.

[3] Die Behauptung von Woltmann und Wörmann, Gesch. der Mal., S. 201: ‚Der Charakter der Composition, namentlich die große Bewegtheit der Gestalten, stimmt im Allgemeinen mit den karolingischen Miniaturen überein', dürfte nicht recht passen, da hier doch nur italienische Arbeiter thätig waren, denen die Richtung der karolingischen Miniaturen, die aus den Klöstern stammen, fremd blieb. Eine Notiz über die Anwesenheit griechischer Künstler findet sich bei Gobelinus Persona, welcher anführt, daß der Bischof Meinwerk von Paderborn eine Kapelle bauen ließ nach dem Stil einer älteren, die Karl d. Gr. durch griechische Arbeiter (per operarios graecos) habe errichten lassen. Cfr. Meibom, Ss. rer. Germ., t. I, p. 237.

[4] Ermoldi Nigelli Carmen lib. IV, v. 181—282. Mon. G. Ss. II, p. 63—66.

bildung von Rom versehen war, dem Bischof von Ravenna[1] zufallen sollte. Der dritte, welcher die andern an Vorzüglichkeit der Arbeit und an Gewicht bedeutend übertraf, und welcher, aus drei Ringen zusammengeschmiedet, in sorgfältiger und feiner Ausführung eine Darstellung der Welt erkennen ließ, sollte nebst jenem goldenen zur Vergrößerung der dritten Gruppe dienen, welche zur Vertheilung an die Erben und zu milden Gaben bestimmt war'[2]. Aus der Beschreibung des Agnellus ersehen wir, daß es sich nicht um eine symbolische Figur der Stadt Rom handelte, sondern um ein flaches Relief, eine wirkliche Ikonographie. Der Zusammenhang und die Einheit dieser drei Tische ist einleuchtend: Constantinopel war das neue Rom und sollte mit der ewigen Stadt in der Darstellung des Weltreiches vereinigt sein. De Rossi ist der Ansicht, daß diese silbernen Tische früheren Ursprungs seien, als die Zeit Karls des Großen[3], da im kaiserlichen Schatz zu Constantinopel kostbare Geräthe aus der Zeit des Arcadius und Honorius lange Zeit aufbewahrt blieben. Möglicherweise kamen diese werthvollen Geschenke in jener Zeit an den fränkischen Hof, wo es sich um eine Familienverbindung mit der Tochter des Kaisers handelte.

In dem berühmten Münster zu Aachen ist von der reichen Ausstattung nur wenig noch vorhanden: die Mosaiken der Kuppel und anderen Wölbungen sind verschwunden, nur die vier ehernen Thüren mit quadratischer Eintheilung und die Gitter in Bronce an der Empore[4] sind noch vorhanden, deren Muster antiken Vorbildern entlehnt wurden. Mit der Pracht der inneren Ausstattung disharmonirt die Einfachheit der architektonischen Structur — des schlichten Octogons und der Bogenausschnitte für den Umgang — so daß der Sinn für künstlerische Durchbildung und organische Gliederung dem Erbauer entschieden abzusprechen ist[5].

---

[1] Cfr. Agnellus in vita S. Martini: ‚Misit Ludovicus imperator ex demissione sui genitoris Caroli ad Martinum pontificem huius Ravennatis sedis mensam argenteam unam absque ligno, habentem infra se *anagliphte totam Romam.*'

[2] c. 33: ‚Tribus orbibus connexa totius mundi descriptionem subtili ac minutissima figura continet.'

[3] ‚Constantinopolis, nova Roma, vestiens diadema totius cum purpura orbis', bemerkt ein Geograph des siebenten Jahrhunderts. Cfr. de Rossi, Piante di Roma, 1879, p. 72. 73: ‚Non è strano il sospetto che le mense argentee di Carlo Magno sieno state più antiche del secolo di lui: cimelii d'oro e d'argento dei tempi di Arcadio e di Onorio e dei loro successori furono lungamente conservati nei tesori imperiali in Constantinopoli.'

[4] Eginh., Vita C. M. c. 26: ‚Plurimae pulchritudinis basilicam Aquisgrani exstruxit auroque et argento et luminaribus atque ex aere solido cancellis et ianuis adornavit.'

[5] Schnaase III, S. 532. Die künstlerische Ausstattung der Thüren besteht in einer regelmäßigen Feldereintheilung mit Palmetten, Perl- und Eierstäben auf den Rahmen und in je zwei Löwenköpfen für die Handhaben, der antik römischen Kunst-

Wie der Kaiser die Werke der alten Kunst nach Aachen überführen ließ und seine Bauten nach den Regeln des Vitruv und den Mustern der Kirchen zu Ravenna und Rom einrichtete, so ließ er auch die Schriftsteller des Alterthums nach den vorhandenen Manuscripten mit größter Sorgfalt copiren. ‚Staunend bewundern wir die Prachtwerke seiner Kalligraphen, und nichts ist vielleicht so charakteristisch für das, was man damals erstrebte, wie diese Manuscripte mit ihrer Uncialschrift, ihren den antiken Mustern nachgeahmten Verzierungen.‘ [1] Der Aufenthalt in Italien hatte Karl mit den Denkmalen eines höheren geistigen Lebens in Verbindung gebracht, und von da an finden wir ihn unabläßig bemüht, seinen Franken die Elemente jener Cultur beizubringen. Auf dem Boden gefestigter Ordnung im Reiche und einer sittlichen Idealen zustrebenden Kirche gediehen diese Pflanzungen kräftig und stetig. Als der Kaiser 781 das Osterfest in Rom feierte, begann, zum Andenken an die Taufe seines Sohnes Pipin durch Papst Hadrian, Godescalc sein berühmtes Evangeliarium mit Silber und Gold auf Purpurpergament zu schreiben [2]. In diesem Jahre hatte Karl in Parma den Alcuin getroffen, den er schon früher als Gesandten des Erzbischofs von York kennen gelernt, und veranlaßte ihn, an seinen Hof zu kommen, gleichzeitig mit Paulus Diaconus und Petrus von Pisa, dem berühmten Grammatiker [3]. Aus Spanien kam Theodulf, dessen geistreiche Dichtungen ein lebhaftes Bild vom Hofe des Kaisers entwerfen [4]. Schotten waren nach dem Chronisten von S. Gallen schon früher dahin berufen: so wanderten um das Jahr 782 die Repräsentanten wissenschaftlicher Bildung von allen Seiten nach dem Frankenreiche. Am Hofe hatte sich aus alter Zeit eine gelehrte Schule erhalten, welche neu aufblühte, als der Kaiser selbst, seine Kinder und seine Umgebung an den Uebungen sich betheiligten [5]. Es ist nicht zweifelhaft, daß Karl der Große eine für seine Zeit nicht unbedeutende Bildung besaß, indeß versichert Eginhard, daß es ihm nicht mehr gelingen wollte, die an das Schwert

---

weise entsprechend, jedoch mit Sorglosigkeit und Nachlässigkeit gearbeitet. Von den Brustgeländern der Emporen zeigen je vier wesentlich verschiedene Motive, die einen mehr an römische Tradition, die andern an byzantinische Teppichmuster sich anlehnend. Als Ueberrest des Brunnens die wasserspeiende Wölfin. Vgl. Otte, Handb. der kirchl. Kunstarchäologie, S. 653—654.

[1] Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter, Bd. I, 5. Aufl. 1885, S. 146—147.

[2] Bastard pl. 81—86. Piper, Karls d. Gr. Kalendarium, S. 36.

[3] Cfr. Eginh. c. 25: ‚In discenda grammatica Petrum Pisanum diaconum senem audivit.‘ Ueber Alcuin vgl. Lingard, Alterthümer der angelsächsischen Kirche, deutsche Ausgabe 1847, S. 211 f. Alcuin stammte aus berühmter Familie zugleich mit S. Willibrord und war in York oder Umgegend geboren.

[4] Wattenbach S. 144.

[5] Man legte sich selbst Namen der Vorzeit bei; so hieß Karl David, Alcuin Flaccus, Eginhard Beseleel (Stiftshütte), Riculf Damötas, Angilbert Homer ɪc.

gewöhnte Hand zum Schreiben gefügig zu machen: seine gelehrten Briefe an Alcuin fertigten gewiß jüngere Kräfte[1].

Diese Akademie Karls des Großen hatte, bei scheinbarer Aehnlichkeit mit der der Platoniker zu Florenz, doch wesentlich anderen Charakter und ernstere Zwecke: ‚der Herstellung des alten Glanzes und der Reinheit der Kirche mußten alle seine gelehrten Freunde mit ernstlicher Arbeit dienen'[2]; ihm war es voller Ernst, sein Volk auf eine höhere Stufe der christlichen Bildung zu erheben, und deßhalb legte er überall Schulen an und sorgte unermüdlich für die Hebung derselben. Seine Trennung von Alcuin geschah nur im Interesse der blühenden Schule, die letzterer als Abt von S. Martin zu Tours (796) einrichtete und aus der fast alle bedeutenderen Bischöfe und Aebte des Frankenreiches hervorgingen; für die entfernteren Theile des Reiches gründete der Kaiser noch andere Bildungsstätten, berufen, eine gleichmäßige Cultur in seinem großen Frankenreiche zu erzeugen[3]. Sein großer Gedanke war die Stiftung des Erzbisthums Hamburg an der Nordgrenze, der sich erst unter seinem Nachfolger erfüllte; nach dem fernen Osten zog Arn, Alcuins Freund, dem Tassilo später das Bisthum Salzburg verlieh: mehr als 150 Bücher ließ dieser, nach Angabe des Nekrologs, abschreiben. So erscheint plötzlich im neunten Jahrhundert ein den vergangenen und folgenden Zeiten fremdes Streben nach gelehrter Bildung, und eine Literatur von Geistlichen und Laien begründet taucht meteorartig glänzend auf, die so plötzlich wieder verschwindet, als sie erstanden ist.

Der orientalische Bilderstreit hatte bekanntlich auch im Abendlande seine Nachwirkungen. Bei dem Mangel an Kunstsinn und der viel weniger lebhaften Phantasie im germanischen Charakter mußten die Beschlüsse der griechischen Concilien hier einen ungünstigeren Boden finden, als bei den lebhaften, mit der Kunst verwachsenen Orientalen; dazu kam, daß die nordischen Völker nicht wie jene vor ihren Königen sich niederwarfen, sondern vor Gott allein sich beugten, weßhalb der Ausdruck ‚προσκύνησις' schwer verstanden und leicht mißdeutet wurde. Papst Hadrian hatte eine mangelhafte lateinische Version der Acten des zweiten Concils von Nicäa an Karl den Großen übersandt,

[1] Wattenbach S. 148. [2] Wattenbach a. a. O.

[3] Mon. G. Capitul. Reg. Francor., t. I, Hannov. 1883, p. 79: ‚Caroli epistola de litteris colendis. Notum sit Deo placitae devotioni vestrae, quia nos una cum fidelibus nostris consideravimus utile esse, ut episcopia et monasteria nobis Christo propitio ad gubernandum commissa praeter regularis vitae ordinem atque cunctae religionis conversationem etiam in litterarum meditationibus eis qui donante Domino discere possunt secundum uniuscuiusque capacitatem docendi studium debeant impendere. Hortamus vos litterarum studio non solum non negligere . . . . . . Eod. p. 80: ‚Caroli epistola generalis. Ad pernoscenda studia liberalium artium nostro etiam quos possumus invitamus exemplo.' Eod. p. 109: ‚Capitula de examinandis ecclesiasticis. Omnes ecclesiasticos de eorum eruditione et doctrina diligenter examinare . . .'

welche durch fehlerhafte Copie noch mehr entstellt wurde: die Censur dieser Beschlüsse sprach sich in den sogenannten Carolinischen Büchern (790) aus, die bei großer Befangenheit der Auffassung kleinliche Ausstellungen aufweisen. Ob diese ‚libri Carolini' der Frankfurter Synode (794) vorgelegt und gebilligt wurden, ist nicht mehr zu ermitteln; aus dem zweiten Canon der Synode und ihrer Stellung zu Karl dem Großen ist jedoch ersichtlich, daß sie die gleiche Ansicht über die Bilder und das zweite Concil von Nicäa hegte, wie der Verfasser der Bücher. Karl sandte diese durch Angilbert nach Rom, wie der Papst Hadrian es in einem Briefe an den Kaiser bezeugt und ebenso die Pariser Synode: daß aber die libri Carolini in ihrer jetzigen Form dem Papste nicht vorlagen, ist daraus zu schließen, daß die nach Rom gesandten Capitula eine ganz andere Ordnung hatten, als die libri Carolini [1].

Nach der fehlerhaften Uebersetzung der Concilsacten, oder infolge einer Nachlässigkeit sollten jene den Irrthum enthalten: ‚Ich verehre die Bilder, wie ich die göttliche Trinität anbete', während das Gegentheil wiederholt erklärt worden war [2]. In diesem Irrthum befangen äußerte sich die Frankfurter Synode und die zu Paris (825), welche das Concil von Nicäa gänzlich verwarf. Papst Hadrian widerlegte in ruhiger Weise die Carolinischen Bücher und betonte mit neuen Gründen die Richtigkeit der Bilderverehrung, indem er die bekannten Aeußerungen Gregors des Großen anführte. Die richtige Anschauung gewann durch diese klare Auseinandersetzung einen gesunden Boden; später führten der irische Mönch Dungal von S. Denys, Walafrid Strabo und Hinkmar von Rheims die Sache der Bilderverehrung in beharrlicher Vertheidigung zum endlichen Siege. Es ist wohl nicht zweifelhaft, daß eine Mißstimmung, die am fränkischen Hofe wegen der aufgelösten Familienverbindungen gegen Byzanz herrschte, sowie die Hartnäckigkeit der fränkischen Theologen bei der Entstehung der Carolinischen Bücher mitgewirkt hatten.

Die Klöster, welche alles, was von künstlerischer Tradition im Occident vorhanden war, in ihren friedlichen Zufluchtsstätten aufbewahrt hatten,

---

[1] Hefele, Conc.-Geschichte, Bd. III, S. 651 ff. Cfr. Mansi t. XII, p. 981; XIII, 759. Harduin t. IV, p. 19, 774.

[2] Die Stelle in der richtigen Version des Anastasius lautet: ‚Suscipio et amplector venerabiles imagines; adorationem autem, quae fit secundum λατρείαν, tantummodo supersubstantiali et vivificae Trinitati conservo.' In der fehlerhaften Uebersetzung dagegen: ‚Suscipio venerandas imagines et quae secundum servitium adorationis, quae substantiali et vivificae Trinitati emitto.' Cfr. Monum. Germ. Capitul. Reg. Francor. t. I, p. 73: ‚Synodus Francofurtensis. Allata est in medio quaestio de nova Graecorum synodo quam de adorandis imaginibus Constantinopolim fecerunt, in qua scriptum habebatur, ut qui imagines sanctorum ita ut deificam trinitatem servitio aut adorationem non impenderent, anathema iudicaverunt: qui supra sanctissimi patres nostri omnimodis adorationem et servitutem renuentes contempserunt atque consentientes condempnaverunt.' Man sieht, daß nur ein Mißverständniß diesen Protest hervorgerufen hat.

widmeten dem Abschreiben der heiligen Texte einen großen Theil ihrer Zeit: jede Abtei besaß einen großen, diesem Zwecke gewidmeten Raum, den man Scriptorium nannte, wo unter beständigem Schweigen die Kalligraphen mit dem Anfertigen von Abschriften für die Bibliothek beschäftigt waren [1]. Am Ende des sechsten Jahrhunderts hatte S. Ferreol in der Regel, die er gab, das Abschreiben für alle Mönche festgesetzt, welche zu körperlicher Arbeit nicht geeignet waren [2].

Zumal in England und früher in Irland [3] war durch die Missionäre — in England durch den hl. Augustin, welchen Gregor der Große als Boten des Evangeliums dahin gesandt — mit dem Christenthum der Geschmack an der Wissenschaft verbreitet worden. Ein wenig später hatte der Bischof S. Benedict die Klöster von Weremouth und Jarrow gegründet und darin Bibliotheken angelegt, die durch seinen Nachfolger Geolfried noch vermehrt wurden [4]. Irland besaß eine größere Anzahl von Klöstern, welche die Zuflucht aller wissenschaftlichen Bestrebungen ausmachten. In allen Conventen Irlands und Englands hatten die Bücher, welche von Rom und Griechenland durch die Missionäre Gregors des Großen eingeführt wurden, sowie durch den Bischof Benedict und den griechischen Gelehrten Theodor von Tarsus, Erzbischof von Canterbury (669), das Studium befördert und den Sinn für die Kalligraphie geweckt. Aber diese hochherzigen Männer hatten zunächst die wichtige Aufgabe, die Lehren des Christenthums als Fundamente aller wahren Cultur grundlegend zu verbreiten, und diesem Hauptzweck ihrer Mission genügte Schönheit, Klarheit und Gleichmäßigkeit der Schrift, sowie Genauigkeit

---

[1] Cahier, Nouv. Mél. d'arch. vol. IV, p. 115.

[2] Cahier, Annales de philos. chrét., t. XV, p. 14.

[3] Irland war von der Invasion der Römer und den Stürmen der Völkerwanderung ganz verschont geblieben; bis in's fünfte Jahrhundert hatte das Christenthum nur wenig Eingang finden können. 431 sandte Papst Cölestin den Palladius als Missionär und Bischof; er wurde aber bald vertrieben, nach ihm kam Patricius (432). Völlig siegte das Christenthum erst im sechsten Jahrhundert. Die vielen Klöster bildeten eine Pflanzschule der Missionäre und eine Zuflucht der Wissenschaften. Ueber Irland vgl. H. O'Neill, The fine arts and civilization of Ireland, 1863.

[4] Vgl. Lingard, Alterthümer der angelsächsischen Kirche, der cit. Ausgabe: Ueber die sächsischen Benedictiner in Weremouth S. 85; Kirchenbauten S. 87. 88. Nach dem Bericht gleichzeitiger Chronisten waren die Gefäße beim Gottesdienst von Gold oder Silber, die Altäre mit Juwelen besetzt und mit kostbarem Metall belegt, die liturgischen Kleider waren von Seide, mit den reichsten Stickereien versehen, an den Mauern hingen Bilder und reiche Teppiche. Die zum heiligen Dienst gehörigen Bücher wurden mit gleicher Pracht verziert. S. Wilfrid ließ die vier Evangelien mit goldenen Buchstaben auf Purpurpergament schreiben und schenkte sie in einem goldenen, mit Edelsteinen besetzten Kasten der Kirche von Ripon. Die Nonnen beschäftigten sich in ihren Klöstern mit den zierlichen Werken der Stickerei, die Mönche trieben alle mechanischen Künste. Cfr. Beda, Vitae Abbat. Wirem. Vita Wilf. bei Lingard S. 88, Anm. 1—4.

des Textes: eine wirklich malerische Verzierung von künstlerischem Werth hätte bei der allgemeinen Roheit und Verwilderung, dem Mangel an Künstlern und weiterem Verständniß die größten Schwierigkeiten antreffen müssen. Indeß der Kalligraph, welcher das Pergament mit schönen und regelmäßigen Schriftzügen bedeckte, wünschte naturgemäß die Einförmigkeit derselben durch einiges Ornament zu heben; ohne besondere Studien und künstlerische Ausbildung suchte er zunächst den Initialen der Kapitel und Titel mehr Bedeutung zu verleihen, indem er aus dem Kreise der ihn umgebenden Natur jene Formen nahm, die ihm geeignet schienen und mit Hülfe einer durch Abgeschiedenheit des Daseins seltsam thätigen Phantasie, nicht belebt durch künstlerische Vorbilder, dieselben seinen Zwecken anpaßte. Unter den Thieren waren es besonders Vögel und Fische, die, sich den Formen der Buchstaben anschmiegend, oft auch in merkwürdigen und unmöglichen Stellungen, in Verbindung mit den Verschlingungen abenteuerlichen Ornaments auftreten; zuweilen kommen auch menschliche Köpfe und ganze Figuren in einer dem Ornament entsprechenden phantastischen Umbildung darin vor; diese figürlichen Buchstaben, Ornament, Randverzierung sind ebenso mannigfaltig als original in Erfindung und Verarbeitung; alle der Natur entnommenen Daseinsformen werden vom Strudel solcher ungezügelten Phantasie ergriffen und wie in einen Hexentanz, oft geschmackloser Weise, in das barocke Leben hineingezogen. Die Initialen sind meistens in einigen Tönen mit dünner Aquarellfarbe colorirt, aber die Farbengebung ist ebenso schwach, als die Zeichnung.

Der Geschmack für die anglo-sächsischen Initialbuchstaben wurde von den Missionären in allen Kalligraphenschulen Europas ausgebreitet: die hll. Columbanus, sein Schüler Gallus, Kilian, S. Livinus in Belgien und S. Willibrord unter den Friesen waren seine Beförderer.

Die Zusammenfügung der Bestandtheile jener ursprünglichen Kunstrichtung, also der Fische, Vögel, der menschlichen Gestalten und der Blätter in Form von Buchstaben gestattete vielfache Combinationen; indeß hat man eine Classification derselben versucht und zwar in Beziehung auf die Elemente ihrer Gestaltung.

Der Stil dieser Verzierungen ist seinem Wesen nach ein geometrischer und hängt mit der Technik anderer, damals geübter Kunstfertigkeiten auf's Engste zusammen; nicht nur die Weberei, Stickerei, das Flechtwerk leihen dazu ihre Motive, sondern auch die Metallarbeit, die, wie man aus dem Theophilus [1] erfährt, in den Klöstern mit den übrigen Künsten vielfach geübt wurde. Dieser Stil findet sich in Tracht und Geräthen, wie in den Miniaturen gleichzeitig, in den letzteren in mehr durchgebildeter Form: so sehen wir, neben den Verschlingungen des Bandwerks der Zickzacklinien, des Knotengeflechts, das Gitterwerk, die Täfelungen, Spiralen und Leisten mit Kopf-

---

[1] Theophilus, Div. art. sched. lib. III.

nägeln, endlich die Thierleiber der Vögel, Fische, Schlangen, Drachen, Eidechsen und Hunde in phantastisch zerdehnten und verzerrten Gestalten und mit dem Ornament verschlungen, oder aus ihm hervorwachsend. Von Modellirung ist in diesen kalligraphischen Werken natürlich keine Rede, alles bleibt in der Fläche. Da die menschliche Gestalt, sogar die Figuren der Evangelisten, welche die christliche Kunst mit idealen Zügen auszustatten vermochte, nur in widerlicher Verzerrung aus bunten und grellen Flächen zusammengesetzt mit bloßer Andeutung des Gewandes, wulstartigen und spiralförmigen Gliedern, fratzenhaften, starren Köpfen uns entgegentreten, ohne jede höhere Bedeutung und Würde, als einen Theil der kalligraphischen Verzierung zu bilden, so ist der Eindruck ein durchaus barbarischer, wie wir ihn vor den Gebilden der niedrigsten Stufe bei den Culturvölkern erhalten [1]. Am widerwärtigsten erscheinen diese barbarischen Verzerrungen, wenn größere Compositionen, wie die Kreuzigung [2], Maria mit dem Kinde oder David und Goliath, in diesen kalligraphischen Stil übersetzt werden und sich so dem phantastischen Gesetz der Willkür unterordnen müssen: hier hört dann jedes Interesse auf, das sonst etwa durch geschicktes und selbst gefälliges Spiel der Linien geweckt ist [3]. Die eigentliche Verschnörkelung und Verwilderung dieses Stils, der schon bei seinem Entstehen als Auflösung aller Formen sich documentirt, beginnt im achten Jahrhundert. Aus Irland kam er in die irischen Klöster des Continents, so nach Würzburg durch den hl. Kilian [4], dann nach S. Gallen; die dortige Stiftsbibliothek enthält eines der stattlichsten Evangeliarien jener Zeit (Nr. 51), in denen jene größeren, figürlichen Compositionen in wahrhaft entsetzlicher Verzerrung auftreten [5]: sogar das jüngste Gericht wurde in diese Formzerstörung übertragen. Daneben ist das Ornament hier von großer Feinheit und flüssigem Schwung der Linien.

Antike Traditionen finden sich naturgemäß diesen Arbeiten in jenen Ländern beigemischt, welche mit römischer Cultur in Verbindung getreten waren, so in den westgothischen und burgundischen frühen Manuscripten, in

---

[1] Die frühesten Vasenmalereien der Griechen zeigen dieselben fratzenhaften Gebilde.

[2] So im Psalter: St. John College zu Cambridge, und im Evangeliarium Nr. 51 von S. Gallen. Mit Recht bemerkt Schnaase III, S. 612: ‚Sie geben die Natur in einer so leblosen und bizarren, schematisch erstarrten und dann doch wieder verzerrten Weise, daß sie unser Gefühl auf das Aeußerste verletzen.'

[3] Abbildungen bei Westwood, Facsimiles of the miniatures and ornaments of Anglosaxon and Irish manuscripts, London 1868. Einiges bei Silvestre, Palaeographie. Ferner Unger, La miniature irlandaise, Revue celtique I, 1871, p. 9. Waagen, Deutsches Kunstblatt 1850, S. 83.

[4] Die Universitätsbibliothek daselbst enthält mehrere Arbeiten dieser Kalligraphenschule, so das Epistelbuch Nr. 69.

[5] Vgl. Keller, Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweizerischen Bibliotheken, in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich, Bd. VII, Heft 3. 1851. Waagen, Deutsches Kunstblatt 1850, S. 83.

Miniatur angelsächsischen Stils aus dem Evangeliarium Nr. 51 von St. Gallen: Der Evangelist Matthäus. (Zu S. 256.)

Miniatur angelsächsischen Stils aus dem Psalter von St. John's College in Cambridge. (Zu S. 256.)

denen das Blattwerk in einfacher und leichter Form sich darbietet, und die Buchstaben ganz oder zum Theil aus solchen Thiergestalten zusammengesetzt werden, die ihren Biegungen entsprechen. Bei den geringen Kenntnissen der Naturgeschichte in jener Zeit und dem Ueberfluthen der Phantasie kommen dann später fabelhafte Ungethüme in Verschlingungen und im Kampfe miteinander vor, auch Combinationen von Thierleibern und Menschenköpfen.

Die wenigen Manuscripte des sechsten Jahrhunderts, welche noch existiren, sind nicht durchgängig mit diesen Initialen versehen, auch ist im siebenten noch keine Uebertreibung in den Verhältnissen derselben zum Text merkbar, wie der Psalter des hl. Germanus in der Bibliothek zu Paris (Nr. 11 947 lat.) erkennen läßt und das Evangeliarium aus der ersten Hälfte desselben Jahrhunderts (Nr. 256). Als Beweis für die im achten Jahrhundert üblichen Bildungen wäre ein Evangelienbuch[1] derselben Bibliothek (Nr. 9389) zu nennen, welches eine alte Notiz dem hl. Willibrord, dem Apostel der Friesen, zuschreibt: man findet darin auf Blatt 18 die Darstellung eines sitzenden Menschen, in der jede Form des menschlichen Organismus aufgelöst ist: der Kalligraph vermochte hier nur eine schlecht gezeichnete Arabeske hervorzubringen; damit man sich aber nicht über seine Intention irren möge, hatte er dazugeschrieben: ‚Das Bild eines Menschen' (Imago hominis)[2]. Die Stadt Laon besitzt in ihrer Bibliothek[3] ein Manuscript, mehrere Tractate enthaltend, deren wichtigsten die Naturgeschichte des Isidor von Sevilla ausmacht; hier begegnen wir den Zusammenstellungen von Fischen und Vögeln in den bizarrsten Combinationen. Sonderbar präsentirt sich auch die Illustration der Werke des Paulus Orosius: im Titelblatt ein Kreuz, umgeben von breiter Bordüre mit eingezeichneten Hunden; jeder der Kreuzarme endigt in ein Medaillon, ein Symbol der Evangelisten umschließend. Adler, Löwe und Stier, geflügelt und mit menschlichem Unterkörper, halten in der linken Hand ein Buch; die Ausführung zeigt ganz barbarischen Geschmack.

Einige Spuren von natürlicher Auffassung der menschlichen Gestalt zeigen sich in dem Evangeliarium aus dem irischen Kloster zu Lindisfarne in England, genannt das Cuthbert-Buch[4], aus dem achten Jahrhundert.

---

[1] Es ist von irischen Mönchen geschrieben.

[2] Waagen a. a. O. S. 241: ‚Die mechanischen Federzüge des Gesichts erinnern an einen alten Affen.' Abbildung bei Westwood, Facsimiles.

[3] Fleury, Les manuscrits à miniatures de la bibl. de Laon, Laon 1863—1864, 2 voll.

[4] British Museum, Cotton Mss. D. IV. Reich an solchen Miniaturen ist die Bibliothek des Trinity College in Dublin; das bedeutendste der darin enthaltenen Werke das Book of Kells mit riesigen Initialen und einer endlosen Zahl von Malereien, dann das Book of Armagh (siebentes Jahrhundert). In England in der Bibliothek von Lambeth-Palace das Evangeliar von Mac Durnan, in der Bodleyana das von Mac Regol († 820), in der Kathedrale von Lichfield das von S. Chad. Proben aus dem Book of Kells bei Westwood pl. 9—11.

Aus den Bildern der vier Evangelisten mit griechischen Inschriften geht hervor, daß der Kalligraph mit byzantinischen Miniaturen bekannt wurde, deren Vorbilder er in seinen barbarischen Stil übersetzte. Von Modellation ist auch hier noch keine Spur zu finden, aber die nackten Theile der menschlichen Körper sind im Fleischton angegeben.

In Italien war diese Kunstfertigkeit bei ihrem phantastischen Zuge und ächt nordischem Charakter nur in wenigen Klöstern heimisch geworden, so in Bobbio in der Lombardei, worüber zwei Missalien der Ambrosiana zu Mailand, deren eines dem Ende des neunten Jahrhunderts angehören könnte, Zeugniß ablegen [1]. Es ist erklärlich, daß diese merkwürdige, in der Abgeschlossenheit der nordischen Insel ohne jede künstlerische Vorbildung entstandene kalligraphische Technik dem mit Kunstidealen vertrauten italienischen Volke niemals zusagen mochte. Auch in Deutschland konnte wohl die Ornamentik, aber nicht die Verzerrung des menschlichen Körpers zu kalligraphischen Schnörkeln Eingang finden; schon die Angelsachsen als Schüler der Iren hatten diese Weise des Mißbrauchs der Körperformen dahin gemildert, daß sie die Natur berücksichtigten, dem Antlitz und den Extremitäten Fleischfarbe zuertheilten und, obgleich der Ausdruck der Köpfe noch starr und leblos bleibt, doch gewisse natürliche Stellungen zur Geltung brachten, während die Gewandung sich an antike Vorbilder anlehnt. Das Cuthbert-Buch wäre für diese Umdeutung des Stils bezeichnend; andere Beispiele finden sich in dem trefflichen Werke über die angelsächsischen Miniaturen von Westwood in sehr zuverlässigen Copien [2].

Die irische Kunstweise übte einen wirksameren Einfluß auf die deutschen Klosterschulen erst mit dem Anfang der Regierung Karls des Großen. Ein Monument dieser Art primitiver Kunst ist der mit Niellogravirung überzogene Thassilokelch [3] in Kremsmünster (Bayern), zwischen 772—788 entstanden. Eine mächtige Schale, ein halbes Oval bildend, ruht auf einem kugelförmigen Nodus, der ohne Zwischenglied in einen verhältnißmäßig kleinen runden Fuß übergeht; die ganze Oberfläche zeigt, von reichem Ornament irischen Stils eingefaßt, in Medaillons die Bilder Christi, der Evangelisten, am Fuß die

---

[1] Ein Manuscript der Bibliothek zu Paris (Nr. 3836), welches Decretalen der Päpste enthält und lombardischen Schriftcharakter besitzt, gehört dem achten Jahrhundert an; man findet darin Buchstaben aus Fischen gebildet, in Roth, Gelb, Grün colorirt; in den Initialen jedoch hat der italienische Kalligraph mehr Regelmäßigkeit bewahrt und sich vor den Ausschreitungen des nordischen Stils gehütet.

[2] pl. 3: Figur aus dem Psalter von S. Augustin; pl. 13: Matthäus.

[3] Bock, Frühkarolingische Kirchengeräthe im Stifte Kremsmünster, in den Mittheil. der k. k. Central-Comm. 1859, 4, 6 ff. Taf. 1. Die Masse des Kelches ist aus Kupfer gegossen, auf den kupfernen Grund sind die niellirten Silberplatten aufgenietet, von Silberbändern umrahmt, die ornamentirten Zwischenräume vergoldet; der Nodus mit Edelsteinen besetzt.

Brustbilder von Heiligen. Die barbarische Zeichnung der Körper, die starren Gesichter mit den Mund und Nase verbindenden Schnörkellinien, die ornamentartig aufgebauschten Haarwellen, endlich die Thiergebilde am oberen Rande des Kelches sind den irischen Miniaturen völlig ähnlich. Byzantinische Einflüsse anzunehmen, wäre trotz des A und Ω neben Christus und der sogenannten griechischen Stellung der Finger, wie Schnaase mit Recht betont [1], kein Grund vorhanden, da die originale barbarische Zeichnung keine Spur eines Vorbildes höherer Kunstübung verräth und das Alpha und Omega der Apokalypse damals in allen christlichen Ländern verbreitet waren. Gleichzeitige noch vorhandene Werke in anderen Stoffen, wie der Bischofsstab des hl. Erhard in Regensburg, das Reliquiarium aus Bamberg, im Nationalmuseum zu München [2] und einige andere, sind zu wenig historisch begründet, um als Monumente jener Epoche in Betracht zu kommen.

Die Herbeiziehung italienischer Künstler für die Bauten Karls des Großen wird von Einhard ausdrücklich gemeldet; daß auch die Mosaiken, wie die größeren historischen Malereien der kaiserlichen Paläste zu Aachen und Ingelheim, nicht wohl von den völlig ungeübten Franken ausgeführt werden konnten, ist einleuchtend, während in Italien der Kunstübung durch die infolge des Bilderstreites aus Byzanz vertriebenen Mönche neue Lebenskraft zugeführt wurde. An diesen Lehrern und Vorbildern mag sich die Kunstschule herangebildet haben, die Karl der Große in's Leben rief, denn wir begegnen hier nur fränkischen Namen: so malte Madalulfus von Cambray in Fontanelle unter dem Abte Ansigis, Bruun in Fulda unter Eigil (817—822); der Name des Godescalc ist ebenfalls ein fränkischer.

Die karolingische Malerei ist uns nur in den Miniaturen überliefert, in denen sich die noch halb barbarische, eigenthümlich germanische Kunstrichtung ausprägt. Neben den Anklängen an die irische Kunstweise, dem Flechtwerk, dem eigenthümlichen Blattornament, den phantastischen Thiergestalten sehen wir eine andere Behandlung des Colorits und das häufige Auftreten von Gold und Silber auf Purpurgrund. Die Auffassung der menschlichen Gestalt bemüht sich in diesen ersten rohen Versuchen, an die altchristlichen Darstellungen nachahmend anzuknüpfen; aber die Erfindung ist gering und bei allem Streben nach Lebendigkeit keine Abwechslung in der Composition ersichtlich. Die einzelnen Figuren Christi und der Evangelisten kehren fast in derselben jugendlichen, bartlosen Auffassung immer wieder, und nirgends wird ein Ereigniß aus den Evangelien selbst zu illustriren versucht. Die Proportionen verrathen unsicheres Tasten ohne jedes Studium der Natur: die Köpfe sind groß, plump, oval, mit starren, geistlosen Zügen, unnatürlich großen, weitgeöffneten Augen, halbkreisförmigen Brauen, schmaler Nase mit breiten Oeffnungen, vollem, geschlossenem Munde. Die Extremitäten sind äußerst

[1] III, S. 620 Anm. 1. [2] Sighart, Gesch. der bild. Künste in Bayern I, 27—28.

plump, Finger und Zehen gespreizt; die ersteren, ohne festes Knochenwerk, enden in lange, auswärtsgebogene Spitzen. Die Architektur wird möglichst bunt und prächtig im römischen Stil gehalten; bei hin und wieder auftretenden Imitationen von Gemmen und Münzen offenbart sich der Sinn für alte Kunst; die Drapirung, mit schmalen, gehäuften Falten, ist nur eine ungeschickte Nachahmung der Antike. Die Technik besteht nicht mehr im bloßen Illuminiren von Federzeichnungen, sondern der Contur ist mit rothbrauner Farbe gezogen, der Mittelton in starker Deckfarbe breit aufgetragen, die Modellation des Fleisches in grüner Farbe ausgeführt: ein schwarzer Umriß gibt den Fleischpartien und der Gewandung zuweilen ein hartes Aussehen, ebenso wie die krankhaft röthlichen Töne an den Augen, das kalkige, gerade Licht des Nasenrückens. Die Faltenzüge sind nur mit schwarzen Strichen auf dem pastosen Untergrund angegeben. Relief wird bei der Unkenntniß der Farbenwirkung und dem gänzlichen Mangel an Studium nach plastischen Vorbildern nicht erreicht; denn trotz der Modellation des Körperlichen bleiben die Figuren in der Ebene; die Kenntniß der Perspective ist nirgends vorhanden. Die Hintergründe werden von farbigen Streifen in Violett, Roth, Grün gebildet, die Compositionen häufig von Leisten mit griechischen Mäandern eingefaßt.

Unter den Manuscripten aus der Zeit Karls des Großen lassen besonders fünf den Fortschritt der Kunstbildung erkennen:

Das erste ist ein Evangeliarium in der Bibliothek zu Paris (Nr. 1203), mit Gold auf Purpurgrund geschrieben; die Seiten haben Randeinfassungen; 26 Miniaturen nehmen jede eine volle Seite ein. Die vier ersten zeigen die Gestalten der Evangelisten, auf der fünften erscheint Christus, jung und unbärtig, auf einem reichen Thron mit Kissen, in lehrender Haltung mit Evangelienbuch und erhobener Rechten[1]. Die Augen sind groß und weit geöffnet, ohne jeden geistigen Inhalt; das blonde, in der Mitte gescheitelte Haar fließt in Wellenlinien herab; er trägt langes Unterkleid und eng gefalteten Mantel, die Extremitäten sind schwer und ungeschickt, ebenso wie die der Evangelisten. Der Fleischton ist röthlich, mit grünen Schatten und weißen, kalkigen Lichtern, hart und unharmonisch im Gesammteindruck; auf dem Hintergrunde die Beischrift IHS und XPS[2].

Die Figuren der Evangelisten, auf Thronen mit zinnoberrothen Kissen, tragen dasselbe längliche Oval der Kopfbildung an sich, die weitgeöffneten Augen, hervortretenden Stirnknochen, oben schmalen, unten breiten Nasen mit herabgehender Mitte, die antike Fülle des Mundes, das schmale Gefält, wie es jener sonderbaren Mischung barbarischen Stils mit altchristlichen Vorbildern eigen ist.

---

[1] Abbildung bei Louandre, Les arts somtuaires, Paris 1858, vol. I. Du Sommerard, Les arts au moyen-âge, VII[e] série, pl. 39 et 40.

[2] Das Unterkleid ist graugrünlich, der Mantel schmutzigroth. Der bunte Hintergrund, das überall angebrachte Gold zerstören alle Farbenwirkung der Gestalt Christi.

Miniatur aus dem Evangeliarium des Godescalc; Pariser Bibliothek Nr. 1203: Thronender Christus. (Zu S. 260.)

Eine eigenthümliche Darstellung findet sich auf dem sechsten Blatt: in lebhaften Farben sehen wir hier den Brunnen des Lebens, ein Bild der Kirche, umgeben von Thiergestalten [1] des Landes. Die zwei letzten Seiten enthalten lateinische Verse in Cursivschrift, aus denen hervorgeht, daß das Buch auf Befehl Karls des Großen und der Hildegard angefangen und 781 von Godescalc beendigt wurde, der zugleich Kalligraph und Maler war. Karl hatte dieses Buch der Abtei von S. Saturnin von Toulouse geschenkt, wo es bis zur Revolution in einer silbernen Kapsel aufbewahrt blieb, welche 1793 gestohlen wurde.

Godescalc erscheint in diesem Werke als ein Autodidakt, der sich an den römischen Monumenten in Gallien herangebildet hat und sie in seinen derben Naturalismus übersetzt. Das Verdienst seiner Malerei tritt übrigens erst hervor, wenn wir sie mit der des Sacramentariums von Gello vergleichen, ein Manuscript in Folio der Pariser Bibliothek (Nr. 12048 lat.), aus der Abtei dieses Namens stammend, welche Wilhelm Graf von Toulouse 804 gestiftet hatte. Blatt 1 darin läßt eine Gestalt der Jungfrau erkennen, deren rechte Hand das Dreifache der natürlichen Größe zeigt, während die andere viel kleiner ist. Die Unerfahrenheit des Zeichners offenbart sich hier zumal im Bilde der Kreuzigung: ein mächtiger Kopf, schwacher Körper und formlose Extremitäten vereinigen sich zu einer kläglichen Gestalt. Antike Vorbilder sind trotzdem in den schwebenden Engeln ersichtlich, welche römischen Victorien gleichen, die der Künstler noch auf Baudenkmälern studiren konnte.

Ein anderes Manuscript vom Ende des achten Jahrhunderts enthält Miniaturen, deren Ausführung ebenfalls ohne byzantinischen Einfluß sich vollzogen hat. Es ist ein Evangeliarium in Quart der Bibliothek von Paris (Nr. 8849). Die Gestalten der Evangelisten sitzen hier unter Arkaden und sind weniger incorrect als bei Godescalc, aber die Typen der Köpfe erscheinen ebenso barbarisch. Die mit der Feder gezogenen Conturen treten überall sichtbar hervor, die Farben sind roh und zeigen die angelsächsische Schule [2].

Die drei anderen Manuscripte repräsentiren einen bemerkenswerthen Fortschritt in der Malerei und theilweise den Einfluß byzantinischer Kunstweise. Das erste gehört der Bibliothek zu Paris (Nr. 8850 lat.) und kommt aus der Abtei S. Medardus in Soissons; es enthält die vier Evangelien in Goldschrift auf weißem Pergament, mit geschmackvollen Randverzierungen eingefaßt. Die Concordanzen befinden sich, wie bei den griechischen Manuscripten, unter Arkaden bunten Marmors mit byzantinischen Capitälen; auch die dort üblichen Vögel auf den Arkaden treten wieder auf, ohne indeß in der Feinheit der Ausführung den griechischen Arbeiten nahe zu kommen. Sechs große Miniaturen zeigen die Unfähigkeit des Künstlers, den menschlichen Proportionen

[1] Die Thiere sind häufig in großer Naturwahrheit dargestellt.

[2] Labarte l. c. p. 197. 198.

gerecht zu werden; unter ihnen findet sich wiederum die Darstellung der Kirche in der Form des mystischen Brunnens[1], umgeben von den vier Evangelisten und Thieren; erstere sitzen unter Arkaden, von byzantinischen Säulen getragen, und schreiben; die Conturen, mit schwarzen Pinselstrichen gezogen, treten zum Theil unter der Farbe hervor. Die Gesichter sind roh, die Bewegungen lebhaft, die Extremitäten sehr ungeschickt. Das Colorit übertrifft zwar dasjenige im Werke des Godescalc, ist aber dem byzantinischen untergeordnet; alle Farben stehen hart nebeneinander: Rothbraun, Violett, Blau und Grün; die Lichter sind weiß aufgesetzt. Naturgemäß war der Verfertiger bei den Initialen, welche kleine Miniaturen einschließen, eher in der Lage, Figürliches darzustellen, als in den großen Bildern. Neben romanischen Initialen von sehr reinem Stil finden sich irische Buchstaben, so am Anfang des Evangeliums nach Matthäus.

Das zweite unter byzantinischem Einfluß angefertigte Manuscript ist das Evangeliarium, welches Karl der Große 793 seinem Schwiegersohn Angilbert, damals Abt von S. Riquier, schenkte und das von hier aus in die Bibliothek von Abbeville kam[2]. Vier große Miniaturen der Evangelisten, fünf Initialen mit Figuren und äußerst feine Randverzierungen mit kleinen Medaillons im antiken Stil bilden die Illustrationen.

Das dritte dieser Manuscripte gehört der Stadtbibliothek zu Trier und ist ebenfalls ein Evangeliar mit den Bildern der vier Evangelisten, hier aber mit mehr Noblesse der Haltung, mehr Wärme und religiöser Inspiration entworfen. Das Ornament und die Initialen zeigen in den Drachen und Schlangen die irische Kunstweise.

Der Einfluß byzantinischer Vorbilder tritt hervor in einem Evangeliar in der Bibliothek von S. Geneviève, aus der Abtei gleichen Namens herstammend, mit vier großen Bildern der sitzenden Evangelisten versehen, die sich durch harte, leblose Züge und schlecht gezeichnete Extremitäten bemerklich machen, zugleich aber auch durch eine nicht geringe Lebendigkeit in den Stellungen: Costüme und Beiwerk deuten auf Nachahmung älterer Monumente. Altchristliche und byzantinische Einflüsse machen sich bemerklich in einem Evangeliar in Folio der Pariser Bibliothek (Nr. 265 lat.). Die Concordanzen sind hier zwar nach byzantinischer Weise in Arkadenbögen eingeschlossen, aber von korinthischer Ordnung mit dreieckigem Frontispiz darüber. Blatt 4 läßt einige kleine nackende, miteinander kämpfende Figuren erkennen, in Zeichnung und Bewegung sehr geschickt entworfen und wohl byzantinischen Vorbildern entnommen; auf diese scheint auch das Ornament der Arkaden ausschließlich hinzudeuten. Die größeren Bilder, deren Figuren meist von dicken

[1] Abbildung bei Louandre. Architektur sehr bunt, ohne jede Kenntniß von Perspective und Farbenwirkung.

[2] Labarte II, p. 198.

schwarzen Conturen umzogen sind, wirken bei schlechtem Farbenauftrag schwach in den Proportionen; besser die riesigen Initialen auf Goldgrund.

Zu den Monumenten aus der Zeit Karls des Großen dürfte auch das von Waagen[1] der Epoche Karls des Kahlen zugeschriebene Evangeliarium gehören, welches die kaiserliche Schatzkammer in Wien besitzt. Altchristliche Vorbilder scheinen hier zumal in der Auffassung der Evangelisten benützt zu sein, wie die stattliche Gewandung und Haltung erkennen lassen, während die Extremitäten, plump und unsicher gezeichnet, die Schwäche des Malers verrathen. Der Versuch landschaftlicher Hintergründe ist hier bemerkenswerth; nach Noblesse und Einfachheit strebt auch die Zeichnung der Initialen. Letztere sind in besonderer Vollkommenheit in den lateinischen Bibeln Alcuins zu Bamberg und Zürich[2] vertreten, welche zugleich eine Probe der Kunstleistungen in dem berühmten Kloster von S. Martin in Tours geben, dessen Abt Alcuin 796—804 gewesen ist. Hier sehen wir zum ersten Mal in den Compositionen aus dem Alten Testament kleine Figuren mit goldenen und silbernen Gewändern, eine dem Verfall der byzantinischen Kunst angehörende, barbarische Sitte.

Ihre volle Ausbildung erreicht diese germanische Kunst erst unter den Nachfolgern Karls des Großen, nachdem durch das Wanderleben der Künstler, die sich in fremden Ländern zu vervollkommnen strebten und durch den Austausch junger, tüchtiger Kräfte innerhalb der Klöster eine breitere Grundlage für künstlerische Anschauung und eine größere Fertigkeit in technischen Hülfsmitteln erreicht war. Die Convente liehen sich gegenseitig ihre renommirten Maler, und es treten allmählich hervorragende Künstler auf, wie der Mönch Tutilo von S. Gallen (915), der in seiner Vielseitigkeit an die Heroen der italienischen Renaissance erinnert und dessen wir später noch ausführlicher gedenken werden. Die berühmteste Schule der Malerei bildete sich im Kloster Reichenau am Bodensee, welches erprobte Künstler zu verleihen pflegte, während in S. Denis nach dem Beispiel des hl. Eligius die Goldschmiedekunst vornehmlich ausgeübt wurde. Auch nach dem Tode des großen Kaisers war der mächtige Impuls, den er dem geistigen Erwachen seines Volkes verliehen, noch wirksam, und seine Freunde Einhard, Theodulph, Angilbert und Ansigis wirkten in seinem Geiste fort; die Klöster waren erfüllt von idealen Bestrebungen, nicht nur auf dem Gebiete der Wissenschaft, sondern einer weitumfassenden Pflege der Kunst; Fulda, S. Gallen, Fontanelle, S. Martin in Tours und Metz entwickelten einen für jene Zeit seltenen Reichthum an stattlichen Bauten, in denen ebenso der Nutzen einer großen Gemeinde, wie der Sinn für Schönheit und Harmonie der Bauformen, der Anlage des Ganzen Berücksichtigung fand. An den Wänden der Kirchen, die für eine so zahlreiche Genossenschaft von bedeutender Ausdehnung sein mußten, erschienen große

[1] Waagen, Kunstdenkmäler in Wien II, S. 409.

[2] Bamberger Bibliothek A. I. 5. Züricher Bibliothek C. I.

Cyklen von Wandmalereien, und die Miniatur ward in gleicher Weise fortgebildet. Monumente dieser Art aus dem neunten Jahrhundert zeigen noch immer den Einfluß altchristlicher Vorbilder, während der der byzantinischen Kunstrichtung seltener wird [1]. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts treten dann neben Werken älterer Tradition solche zu Tage, die in gröberen und barbarischen Formen den Rückgang der karolingischen Renaissance documentiren. Antike Personificationen werden seltener, das Costüm der profanen Gestalten, der Kaiser bis zum gemeinen Volke, wird das ihrer Zeit. Die Auffassung des Erlösers ist abwechselnd die bekannte altchristliche und die byzantinische; Heilige und Propheten erscheinen vielfach noch ganz jugendlich, so merkwürdigerweise selbst der hl. Hieronymus. Die Zeichnung des Nackten bleibt roh und im Organismus unverstanden, die Extremitäten sind wie von Anfang an plump und ohne das Verständniß der Byzantiner für den Gesammtausdruck des Körperlichen angewendet. Für das Porträt ist auch jetzt, wo die Figuren der Kaiser im Ornat auftreten, kein Sinn entwickelt, denn die Köpfe bleiben sich völlig gleich. Der Faltenwurf, zunächst byzantinischen Motiven in den engen Faltenlagen entnommen, wird jetzt phantastisch, zopfig aufgebauscht mit weit ausladenden Spitzen und Zipfeln, vielleicht gleichzeitigen Sculpturen nachgebildet. In der Architektur treten neben spätrömischen Formen solche romanischen Stils auf; Randverzierungen der Bücher enthalten zuweilen außer antiken Reminiscenzen dem germanischen Stil eigenthümliche scherzhafte Vorstellungen aus der Thierwelt. Naturgemäß vermögen auch jetzt diese rohen und barbarischen Malereien niemals die Feinheit geistigen Lebens und technischer Vollendung zu erreichen, welche der gleichzeitigen byzantinischen Kunst eigen sind. Nach dem Ende des Jahrhunderts zu verliert auch das Gold in den Initialen seine glatte, helle Oberfläche.

Das hervorragendste Monument jener Zeit ist die Bibel Karls des Kahlen [2], welche von den Mönchen des Klosters S. Martin zu Tours dem Kaiser im Jahre 850 überreicht wurde, als einem besonderen Freunde der Miniaturkunst. Das Manuscript, in Folio, enthält 423 Blätter von Pergament mit Goldschrift; sieben Blätter zeigen Malereien verschiedener Hände, und die ersten gehen sicher bis auf die letzten Jahre Ludwigs des Frommen. Blatt 3 enthält einige auf die Entstehung der Vulgata bezügliche Compositionen in drei Streifen: einmal die Abreise des (jugendlichen) Hieronymus von Rom, um im Orient Abschriften der heiligen Bücher zu sammeln, dann denselben vor Paula und Eustochium, die Schrift erläuternd [3], in deren Hause

---

[1] Waagen S. 242, Kunstw. u. K. in Paris.

[2] Pariser Biblioth. lat. Nr. 1. Montfaucon, Monuments de la mon. franç., t. I, p. 303. A. de Bastard, Bulletin du Comité, t. IV, p. 875, 880 sv. Cahier, Nouv. Mél. I.

[3] Waagen (S. 247) mißverständlich: in der Mitte dictirt er mehreren Schülern die Uebersetzung. Uebrigens sind die drei Köpfe des Hieronymus und seiner Begleiter völlig identisch.

Miniatur aus der Bibel Karls des Kahlen: Hieronymus vor Paula und Eustochium, die Schrift erläuternd. (Zu S. 264.)

er wohnte, und zuletzt die Austheilung von Exemplaren der neuen Uebersetzung. Diese drei Compositionen präsentiren sich lebendig und ausdrucksvoll, das Colorit ist bunt, der Hintergrund der Bilder durch farbige Streifen gebildet. Vor der Genesis findet man in drei Miniaturen: Schöpfung, Sündenfall und die Arbeit des Menschen; der Schöpfer ist der jugendliche Christus in blau und rothem Gewande; die Engel scheinen älteren Vorbildern entnommen zu sein. Das Nackte ist ungeschickt und ohne Kenntniß des Organismus entworfen, aber die Composition an sich erscheint lebensvoll und selbst kühn in den Geberden und Stellungen. Der Anfang des Exodus wird, Blatt 24, in zwei Compositionen verkörpert: Moses, die Gesetzestafeln empfangend, und derselbe, sie dem Volke zeigend. Vor den Psalmen eine große Miniatur auf ganzer Seite in ein Oval eingeschlossen: in der Mitte der König David mit einer Harfe, neben ihm zwei Krieger und die vier Musiker des Tempels; in den Ecken die Klugheit, Gerechtigkeit, Mäßigkeit und Stärke in Halbfiguren. Der Stil des Alterthums ist hier neben byzantinischem Einfluß hervortretend. Eine Composition vereinigt die Evangelisten im Gegensatz zu den Byzantinern, wo sie einzeln vor ihren Pulten sitzen, zu einer Gruppe: Christus in der Mitte von einer Aureola umgeben, in den Ecken die Brustbilder der großen Propheten; die Evangelisten schreiben. Vor der Apokalypse ein Bild auf ganzer Seite: in der Mitte der Richter, thronend in weißen Gewändern; oben das versiegelte Buch auf einem Throne, daneben der Löwe und das Lamm, die Symbole Christi. Ueber dem Throne das weiße Pferd mit einem Reiter, in den Ecken die Embleme der Evangelisten; unten links Johannes, den der Engel das Buch verschlingen läßt.

Nach einem lateinischen Gedicht auf zwei Seiten kommt die Präsentation des Buches seitens der elf Canoniker von S. Martin, an deren Spitze der Vorsteher an den Kaiser eine Rede zu halten scheint, ihm zugleich das Buch überreichend. Karl sitzt auf einem Throne mit Rücklehne, in Tunica und weißer Chlamys, die den ganzen Körper deckt, mit einer sonderbaren Krone geschmückt, die auch bei Lothar sich findet[1]. Rechts und links ein Schildknappe in Helm ohne Visir, der eine das Schwert, der andere Schild und Lanze tragend. Ueber dem Kaiser die Hand Gottes, in der Höhe zwei weibliche Figuren, Kronen haltend[2]. Die Composition ist übersichtlich, die Gestalten sind in ihrer Theilnahme an dem Vorgange richtig charakterisirt, aber der Typus der Gesichter mit langen und dicken Nasen, dem charakteristischen Merkmal jener Zeit, bleibt überall derselbe. Die letzten drei Bilder gehören zu den geringeren, im Ganzen ist dieses Präsentationsbild von besserer Ausführung als die anderen.

---

[1] In den Bibeln von S. Emmeran und S. Paul das byzantinische Stemma. Die Canoniker stehen zum Theil schief, so daß sie umzufallen scheinen, theils schweben sie ohne Fundament auf dem blauen Hintergrunde. Vgl. die Abbildung bei Louandre.

[2] Möglicherweise Frankreich und Aquitanien, vgl. Waagen S. 253.

Das Evangeliarium des Kaisers Lothar (Paris, Nr. 266 lat.) besitzt auf der Rückseite des ersten Blattes den thronenden Kaiser mit zwei Schildknappen zur Seite, wie auf dem Bilde Karls des Kahlen: das Gesicht zeigt wieder den beliebten Typus mit langer und dicker Nase. Ein anderes Blatt enthält den thronenden Christus auf der Weltkugel, von einer Glorie umgeben, mit röthlichem Haar und weißer Gewandung. Vor den Evangelien die Verfasser in ziemlich lebhaften Stellungen, die Gewandung stark mit Gold gehöht. Das Manuscript ist aus dem Kloster zu Metz hervorgegangen, da ein darin enthaltenes Gedicht den Namen eines Abtes als Verfertiger nennt, der zu Lothars Zeit dem Kloster S. Martin zu Metz angehörte.

Ein Psalter, auf Veranlassung Karls des Kahlen angefertigt[1], enthält auf der Rückseite des ersten Blattes eine der in der Bibel Karls des Kahlen ähnliche Vorstellung eines Monarchen mit Rock und Schuhen von Purpur und goldenem Mantel, in der Rechten ein Scepter, in der Linken eine Weltkugel; der Hintergrund zeigt einen Porticus mit Arabesken; in ähnlicher Umgebung: der hl. Hieronymus vor einem Pulte sitzend. Am Schluß des Buches die Inschrift: ‚Hic calamus facto Liuthardo fine quievit.' Nach dem Gebrauch jener Zeit, wo die Kalligraphie auch die eigentliche Malerei umfaßte, wäre Liuthard der Maler, vielleicht derselbe, der sich mit Beringar als den Urheber des Codex von S. Emmeran bekennt.

Dieser Handschrift verwandt ist das ebenfalls aus Metz herstammende Sacramentarium (Pariser Bibl. Suppl. lat. Nr. 645), dessen Hauptwerth in den vielen kleinen Compositionen innerhalb der Initialen besteht, welche für die abendländische Auffassung vieler biblischer Scenen wichtig sind. In einem O begegnen wir einer nicht unwürdigen Kreuzigung: Maria und Johannes zur Seite des Erlösers stehend, in edler Haltung, während Christus sein Antlitz Maria zuwendet. Unmittelbar neben dem Kreuz eine weibliche Gestalt mit der Siegesfahne, die das Blut aus der Seitenwunde in einem goldenen Kelche auffängt, ein Bild der das Blut der Erlösung verwaltenden Kirche[2]; auf der andern Seite eine männliche Figur, vielleicht der alte Bund; um den Fuß des Kreuzes eine Schlange gewunden. Zu loben ist auch das Motiv der drei Frauen am Grabe des Herrn, sowie die Himmelfahrt. Das Ausgehen des heiligen Geistes vom Vater und Sohn wird dadurch angedeutet, daß beide die goldene Taube mit der Hand berühren. Für die ältere Kunstbildung sind auch die Martyrien mehrerer Heiligen wichtig. Dieses

[1] Waagen S. 254.

[2] Aehnliche Darstellung in dem Relief des Domes zu Parma, von Benedictus (1178—1196) gefertigt, dabei eine Figur mit der Aufschrift: ‚Ecclesia exaltatur', welche das Blut des Erlösers auffängt. Im ‚Hortus deliciarum' der Herrad von Landsperg sah man diese Figur der das Blut sammelnden Kirche auf einem Thier mit vier Köpfen, in der andern Hand eine Siegesfahne haltend, gegenüber die erblindete Synagoge auf einem Esel.

Sacramentarium soll auf Veranlassung Drogo's, eines Sohnes Karls des Großen, späteren Bischofs von Metz, angefertigt worden sein [1].

Der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts gehört ein Evangeliarium der Pariser Bibliothek an (Nr. 689 Suppl. lat.), welches in goldener Schrift auf Purpurgrund abgefaßt ist; die vier Evangelisten darin, von sehr unschöner Bildung und von groben schwarzen Conturen umzogen, sind mit plumpen Händen und Füßen ausgestattet; die Gewandung ist dabei flüchtig und unverstanden, das Colorit grellbunt. Am Ende: Christus mit einer Glorie auf der Weltkugel, von jugendlichem Typus, in der Linken einen goldenen Gegenstand haltend, in den Ecken die Zeichen der Evangelisten.

Der Maler eines Evangeliariums in derselben Bibliothek (Nr. 257) stellt den Erlöser am Kreuz als jungen unbärtigen Mann dar, dessen heiterer Ausdruck durch den Lanzenstoß nicht alterirt wird, der das Herz durchbohrt, während von der andern Seite ihm der Schwamm gereicht wird. Die Lichter auf den Gewändern sind hier nicht mit Gold ausgedrückt; im Ornament begegnen sich die Schule der Karolinger und die angelsächsische Richtung [2].

Die Bibel des Klosters S. Paul außer den Mauern in Rom enthält 21 Seiten mit Miniaturen. Zu Anfang sehen wir ein Porträt, das von Agincourt trotz der Inschrift für das Karls des Großen erklärt wurde, während es Karl den Kahlen repräsentirt, wie schon Mabillon berichtigt hat und ein Vergleich mit dem Porträt in der Bibel von S. Martin bestätigt [3]. Labarte glaubt, daß die Handschrift im Kloster S. Martin von Tours gefertigt sei, da dieselben Gegenstände und dieselbe Anordnung sich in jener Bibel wiederfinden [4], während die Compositionsweise in beiden Manuscripten so besonderer charakteristischer Art sei, daß man auf ein im Kloster angenommenes Vorbild schließen könne. Trotzdem ist Ingobert nicht bloßer Copist; denn bei mangelhafter Zeichnung versteht er seine Figuren zu beseelen; aber während die Anhäufung derselben die Compositionen beschwert [5], bleibt er in der Darstellung des Nackten völlig hülflos. Dieses Manuscript dürfte ungefähr 30 Jahre älter sein, als die Bibel von S. Martin. Karl der Kahle war 875 in Rom, um sich von Papst Johannes VIII. krönen zu lassen, und konnte ihm in diesem Buche ein Geschenk dargebracht haben; das Costüm des Kaisers bestätigt es, denn die Chronisten versichern, daß er in den letzten Jahren seiner Regierung die alte fränkische Tracht verschmäht und sich der byzantinischen Hofkleidung bedient habe, nämlich der langen Tunica und

---

[1] Waagen S. 254.

[2] Abbildung bei Louandre. Unter dem Kreuz wieder die in deutschen Miniaturen beliebte Schlange. Christus trägt ein kurzes Lendentuch.

[3] Der Maler ist genannt:

Ingobertus eram referens et scriba fidelis
Grafidos Ausonios aequans superansque tenore.

[4] p. 209 l. c. [5] Agincourt pl. 40—45.

der Chlamys. Maler Ingobert hat den Kaiser in diesem Costüm dargestellt, und der Thron wird, wie bei den Griechen, von einem Baldachin überragt, was man in der Bibel von S. Martin vermißt; die Krone ist nicht mehr die karolingische, sondern das Stemma der byzantinischen Kaiser. In der Malerei gibt sich ein Rückschritt zu erkennen: der Maler fängt an, die älteren Vorbilder gering zu schätzen; so sehen wir in den Begleitern Davids, die in der überkommenen Form nur halb bekleidet waren, das Gewand der Zeit auftreten [1]. Die Ornamentation ist sehr glänzend.

Das Evangeliarium der Abtei von S. Emmeran in Regensburg [2], jetzt in der Bibliothek zu München (Cimel. 55), stammt aus der Abtei von S. Denis in Frankreich, wo es auf Befehl Kaiser Arnulfs angefertigt wurde, der es der Abtei von S. Emmeran schenkte. Es enthält sechs Miniaturen: die erste stellt Karl den Kahlen auf einem byzantinischen Throne dar unter einem Baldachin und in demselben Gewande, wie in der Bibel von S. Paul. Auf der zweiten sehen wir Christus in der Glorie zwischen vier Propheten und den Evangelisten; die anderen Blätter geben letztere in den hergebrachten Typen, aber mit dem ausgesprochenen Sinn für lebhafte und gewaltsame Bewegung. Das Manuscript wurde 870 von Liuthard und Beringar vollendet, beide Maler zeigen übrigens wenig Originalität in der Auffassung.

Der Psalter der Pariser Bibliothek (Nr. 172) enthält drei Miniaturen und Initialen; wahrscheinlich ist der Autor, der sich Liuthard nennt, derselbe, welcher bei dem vorhergenannten Manuscript betheiligt war. Aus der Erwähnung der Königin Irmentrudis, der ersten Frau Karls des Kahlen, ersehen wir, daß es vor dem Tode dieser Fürstin (869) angefertigt sein muß [3].

Das Haus Karls des Kahlen war eine Zuflucht wissenschaftlicher und künstlerischer Bestrebungen, er selbst mit ausgesprochenem Sinn für die Künste begabt, aber die inneren Kämpfe des Reiches, die wiederholten Einfälle der Normannen und die Kriege, welche er zur Erhaltung seiner Krone führen mußte, füllten besonders die sechs letzten Jahre seiner Regierung mit beständigen Unruhen. Die Normannen waren schon 845 vor Paris erschienen, hatten um 853 viele Kirchen und Klöster niedergebrannt, aber der Kaiser, im Streit mit den Großen seines Reiches, die in dem allgemeinen Elend nur ihren eigenen Vortheil suchten, blieb diesen Raubzügen gegenüber machtlos: oft sahen sich die Bischöfe genöthigt, die bedrohten Städte an der Spitze ihrer wehrhaften Mannschaft selbst zu vertheidigen. Die Zerstörung der Klöster und ihrer Schulen nahm ungehinderten Fortgang, Zucht und Sitte begannen im Clerus zu verfallen. Auf Karl den Kahlen folgte sein Sohn

---

[1] Agincourt pl. 40—45.

[2] Cahier, Nouv. Mél. I, p. 48 sv. P. C. Sanftl, Dissertatio in aureum ac pervetustum Evangeliorum codicem monasterii S. Emmerani, Ratisbonae 1786.

[3] Die reiche Decke mit Edelsteinen und Basreliefs in Elfenbein bei Labarte pl. 30, 31.

Ludwig der Stammler, diesem seine Söhne Ludwig und Karlmann; nach Ludwigs Tode regierte Karlmann allein, ihm folgte Karl der Dicke. Der Sohn der zweiten Ehe Ludwigs des Stammlers, Karl der Einfältige, ward 893 zu Rheims gekrönt und Graf Odo von Paris, der sich ihm entgegenstellte, für einen Usurpator erklärt. Als Abkömmling der Karolinger machte Karl Erbansprüche auf Deutschland geltend und bemächtigte sich auch Lothringens, aber seine Regierung war eine unglückliche; auch die französischen Karolinger waren entartet und kraftlos, wie einst die Merowinger. Im ganzen zehnten Jahrhundert bleibt der Zustand des Landes ein zerrütteter, das eine wehrlose Beute der Normannen und der Großen des Reiches geworden war, denen die Könige nur geringen Widerstand leisteten: Unwissenheit, Roheit und Verachtung aller Ordnung nahmen überhand, sowohl beim Volk wie beim Clerus. Daher sind die hundert Jahre, welche dem Tode Karls des Kahlen folgten, als eine unglückliche Zeit für die Wissenschaften und Künste zu betrachten: in der Mitte des allgemeinen Unglücks erloschen die Traditionen der karolingischen Renaissance immer mehr, und die Malerei gelangte zur völligen Erniedrigung. Die Denkmäler jener Zeit sind äußerst selten, man kann jedoch in ihnen hinlänglich den rapiden Verlauf des Unterganges erkennen. Unter Ludwig dem Frommen bestanden in Deutschland dieselben Verhältnisse, wie in Frankreich: von Ludwigs drei Söhnen ward das Reich getheilt, nach Karlmanns Tode hatte Ludwig von Sachsen und Ostfranken auch Bayern übernommen, war aber schon 882 gestorben, so daß nun Karl der Dicke, der bisher Alemannien regierte, das deutsche und dann das karolingische Reich vereinigte. Arnulf von Kärnthen trug nach Karl III. die deutsche Krone und suchte wieder Ordnung und Zucht im Reiche herzustellen; ihm folgte Ludwig das Kind (899); es beginnen jetzt die verheerenden Einfälle der Ungarn und eine Zeit tiefster Erniedrigung und allgemeiner Verwirrung. Nach Ludwigs Tode wird der fränkische Herzog Konrad I. zum deutschen König erhoben, von mütterlicher Seite mit den Karolingern verwandt; sein Leben verfließt in beständigem Kampfe mit dem Zerfall des Reiches, der Roheit und Willkühr, bis zum Heile Deutschlands das tapfere Geschlecht der sächsischen Herzoge den deutschen Thron besteigt.

In den letzten Jahren des neunten Jahrhunderts bewahrt die rheinische Malerschule noch immer einige Traditionen der Miniaturmalerei, aber die Zeichnung bleibt weit hinter dem Colorit zurück; diese Zersetzung documentirt die geistige Roheit und Zerfahrenheit jener Epoche, die Unsicherheit der Rechtszustände, den Mangel an Ruhe, Ordnung und Zucht auch in den Klöstern. Als Beispiele dienen die Miniaturen eines Missale des Wormser Domes[1] und ein Manuscript der Wiener Bibliothek, welches eine Uebersetzung der Evangelien enthält und zwar in deutschen Versen von Ot-

[1] Pariser Bibliothek des Arsenals Nr. 192.

fried, Mönch des Klosters Weißenburg im Elsaß. Am Anfang sehen wir die Kreuzigung in sehr groben Zügen: Christus ist jung und bartlos, von häßlichem Typus, der Körper von sonderbarer Fülle, die Extremitäten sind plump und unverstanden; über dem Kreuz sieht man die beliebten Personificationen von Sol und Luna. In S. Gallen stand die Ornamentation der Bücher noch in hohen Ehren; hier glänzte Abt Salomon (890—920) als berühmter Kalligraph in der Verzierung der Manuscripte. Es existirt noch ein Evangeliarium, von diesem Abte gemalt, welches Sintram, Mönch von S. Gallen, geschrieben hatte, während Tutilo († 915), der vielseitige Künstler, die Einbanddeckel fertigte; letzterem waren die Kleinkünste in Gold, Elfenbein, getriebener Arbeit ebenso geläufig, als die Malerei und Plastik in größeren Werken; er übte die Musik, den Gesang und las die lateinischen Dichter, im Umgang war er derb, witzig und dabei, wie Leonardo da Vinci, von großer körperlicher Kraft. Auch Sintram in S. Gallen scheint, dem Chronisten gemäß, ein ‚von der ganzen Welt diesseits der Alpen hochgeschätzter Kalligraph' gewesen zu sein, doch beschränkte sich seine Thätigkeit auf die Miniatur[1].

In Frankreich treten die Züge des Niederganges der Malerei noch auffallender zu Tage; denn hier werden zumeist auf die grellen, noch stark deckenden Farben sinnlose Details hineingestrichelt ohne jedes Verständniß für den Ausdruck der Form, oder es werden die sehr feinen Zeichnungen mit der Feder durch Antuschung mit Aquarellfarben ganz oder theilweise colorirt. Die erstere Weise ist durch ein Evangeliarium in der Bibliothek des Arsenals zu Paris vertreten, das den Maler noch unter byzantinischem Einfluß zeigt:

---

[1] Mon. G. Ss. t. II, p. 88, 92, 94. Eckardi cas. S. Galli. Von Tutilo berichtet der Chronist: ‚Crucem aetiam illam honorandam sanctae Mariae (i. e. ecclesiae cathedralis Constantiae) Tuotilono nostro anaglifas parante, ex eodem auro et gemmis mirificavit. Altare vero s. Mariae et analogium evangelicum eiusdem fratris nostri artificio in locis congruis deaurata, Hathonis sui de scriniis vestivit argento et dyptivit, ut videre est ex auro electo. Sancto Gallo etiam, in nullis fortuniis immemor eius, duas tabulas eburneas de iisdem scriniis attulit, quibus alias magnitudine equipares rarissime videre est. Erant autem tabulae quondam quidem ad scribendum ceratae quas latere lectuli soporantem ponere solitum, in vita sua scripta eius Carolum dixit. Quarum una cum sculptura esset et sit insignissima altera planitie politissima, Tuotiloni nostro politam tradidit sculpendam. Quibus longioris et latioris moduli Sintrammum nostrum scribere iussit evangelium, ut quod tabulis abundaret, auro et gemmis Hattonis ornaret. Hoc hodie est evangelium et scriptura, cui nulla, ut opinamur par erit ultra, *quia cum omnis orbis cisalpinus Sintrammi digitos miretur,* in hoc uno, ut celebre est, triumphat. Mirari autem est, hominem unum tanta scripsisse, quia in nominatissimis locis plerisque harum regni partium, Sintrammi caracteris libri sancti Galli obsides habentur. Sed et hoc in homine mirabile erat et singulare, quod cum delicata eius scriptura iocunde sit directa, rara in pagina vel unius verbi mendacium invenias rasum. Rediit dives ille ab Italia ditissimus, neque iam dampnum istud sentire habebat.' Initiale von Sintram ebenda Taf. 5.

die eine der Miniaturen, welche die Himmelfahrt Christi vorstellt, muß sogar direct einem griechischen Manuscript entnommen sein. Ein anderes Evangeliarium der Nationalbibliothek zu Paris [1] zeigt die Gestalten der Evangelisten auf ganzer Seite, aber in völliger Roheit der Auffassung: die starren Gesichter haben schon jedes geistige Leben verloren, und die Gewänder sind ohne jedes Verständniß des Faltenzuges wild und roh angedeutet; hier beginnt nun schon jene ganz barbarische Weise der Illustration, welche in der Zeit der Decadenz den Bedürfnissen des entarteten Geschmacks genügt. Die kräftige alte Gouachemalerei, den byzantinischen Manuscripten entlehnt, verliert in diesem Jahrhundert allen Glanz, wird grell und stumpf und verschwindet in den letzten Decennien des neunten Jahrhunderts völlig. Die Miniaturisten verlieren jetzt den Begriff einer Abstufung der Farbentöne und des Zweckes derselben: die Umrisse werden ohne jede Kenntniß der Natur und ohne Sicherheit meist mit der Feder entworfen, so daß die eigentlich malerische Vortragsweise, die breite, umschreibende Technik ganz aufhört. Jene krankhafte Lebendigkeit, welche, im Gegensatz zu der ruhigen Würde byzantinischer Miniaturen, in der Zeit Karls des Kahlen zugenommen, endigt in völliger mumienhafter Erstarrung unförmlicher Körper mit weitaufgerissenen Glotzaugen. Die Federzeichnung hatte zumal in England begonnen: so enthält die Pariser Bibliothek (Nr. 943 lat.) ein Pontificale, das, einem Briefe des Papstes Johannes X. an einen englischen Bischof zufolge, für den das Buch geschrieben wurde, zwischen 914—928 entstanden sein muß [2]; es gibt eine Probe von der angelsächsischen Kunst am Anfang des zehnten Jahrhunderts. In den vier Malereien auf ganzer Seite sehen wir den Umriß mit der Feder gezogen; eine der Compositionen ist die Kreuzigung, die einen langen, mageren Christuskörper mit dürftig angedeuteten Gesichtszügen aufweist.

Vier Manuscripte der Bibliothek zu Paris sind ebenso viele Denkmäler gänzlichen Verfalls der Malerei: ein Evangelienbuch (Nr. 269 lat.), die sogenannte Bibel von Noailles (Nr. 6 lat.), eine andere Bibel desselben Formates aus der Abtei S. Martial in Limoges (Nr. 5 lat.) und die Commentare des Haymo über Ezechiel (Nr. 12 302 lat.). Das Evangelienbuch zeigt die vier Evangelisten und den sitzenden Erlöser in Federzeichnung, sehr uncorrect entworfen, die Farben ohne jeden Versuch einer Modellation dünn aufgetragen. Die Bibel von Noailles hat im Text zahlreiche Illustrationen in sehr kleinen Verhältnissen, wobei die Phantasie des Malers oft höchst sonderbare Vorstellungen zu Tage förderte: so die Flüsse des Para=

[1] Nr. 15 520 lat.

[2] Waagen S. 263. Mehrere Gebete in angelsächsischer Sprache deuten auf den Ursprung. Daß in England in seltenen Fällen auch eine bessere Malerei in Deckfarben noch üblich war, beweist das Benedictionale im Besitz des Herzogs von Devonshire. Vgl. Waagen, Kunstw. u. K. in England, S. 441 ff.

dieses in Gestalt von vier Wasser speienden Ungethümen. In der Bibel von S. Martial hat sich der Maler völlig einer ungezügelten Phantasie überlassen, während die Commentare des Haymo von Halberstadt uns die Malerei in Frankreich am Ende des zehnten Jahrhunderts in völliger Auflösung erkennen lassen: hier ist sie zu den unbeholfenen Anfängen herabgesunken, welche die ersten Versuche der Kunstübung bei den Culturvölkern bezeichnen. Diese kläglichen Producte stammen von einem gewissen Heldric, der als Abt von S. Germain d'Auxerre (989—1010) bekannt ist; in einer der Vignetten hat er sich selbst vorgeführt, auf sein Betpult niedergestreckt und sein Buch dem hl. Germanus darbietend, der ihn dafür segnet [1].

In den Niederlanden war die angelsächsisch-französische Kunstweise üblich, wie ein Evangeliarium der königlichen Bibliothek im Haag erkennen läßt, welches auf Veranlassung von Thierry von Egmont entstanden ist [2].

Schauen wir nun zurück auf den Ideenkreis und die Kunstmittel der Länder diesseits der Alpen, so ergibt sich: in Gallien, zumal im Süden, ein ununterbrochener Zusammenhang mit der römischen Kunstübung in Architektur und Malerei, wie die zahlreichen Basiliken mit Mosaiken, Marmorschmuck und die Wandmalereien beweisen, dann durch das dominirende rohe fränkische Element ein Stillstand und theilweises Erlöschen dieser Kunstübung, bis in Karl dem Großen die nordische Renaissance, der lebendige Contact mit der byzantinisch-italienischen Kunstrichtung erfolgt und eine Mischung derselben mit den einheimischen, etwa noch vorhandenen Elementen, den Traditionen altchristlicher Kunst in Gallien sich vollzieht. Italien stand völlig unter dem Einfluß griechischer Kunst; denn als Papst Hadrian seine Aufmerksamkeit den verfallenden Kirchen zulenkte, war keine einheimische Kunstschule mehr vorhanden, und die infolge des Bilderstreites eingewanderten griechischen Künstler und ihre Schüler mochten allein den Ansprüchen genügen können: die Nachkommen oder Schüler dieser griechischen Künstler waren es, die Karl der Große an seinen Hof berief und die in seinen Werkstätten als Lehrer auftraten. Im byzantinischen Kaiserreich lebten die Traditionen des römischen Weltreiches fort und der fränkische Staat des Abendlandes fand hier seine ideale Stütze und sein Vorbild; seinen ungefügen, noch barbarischen Massen imponirte der immerhin noch mächtige Staatsbau des Ostens als Erbe der Weltmacht Roms, der den einzigen festen Organismus darbot. Die Neigung Karls des Großen zu einer Familienverbindung mit dem griechischen Hofe beweist augenscheinlich seinen Wunsch, in der Anlehnung an Byzanz seinen Staaten einen indealen Halt zu geben und die Quellen alter Cultur in sie hinüberzulenken, um die Roheit seiner Völker zu mildern. In der Hinterlassenschaft des Kaisers finden sich werthvolle

[1] Abbildung bei Louandre. Weiterhin nochmals eingehender besprochen.
[2] Waagen S. 264.

Geräthe byzantinischer Herkunft; er selbst stand mit dem Orient in vielfachen Beziehungen, es mußten also auch byzantinische Miniaturen, welche das Abendland hochschätzte, an seinem Hofe, an den Bischofssitzen und in den reichen Abteien vorhanden sein[1]; allmählich beginnt dann ein lebhafterer Verkehr, durch die Römerzüge und den freundschaftlichen Umgang des Kaisers mit den Päpsten Hadrian und Leo III. befördert[2]. Die Päpste sehen in dem neu aufblühenden Frankenreiche die Stütze kirchlichen Lebens und bezeugen dieß in der Anerkennung des römischen Kaisers deutscher Nation, des Schutzherrn der Kirche. Der Austausch geistiger Interessen wird lebhaft: der Papst gestattet dem Kaiser, antike Schätze aus Italien zu entführen und so in seinem Reiche Vorbilder und Anknüpfungspunkte an römische Tradition als Monumente der Cultur aufzurichten.

Zu den byzantinischen und altchristlichen Vorbildern trat dann jene in den irischen Klöstern gepflegte Weise der Ornamentation, die mit Hülfe einer den Griechen entlehnten besseren Technik in ächt malerischer Behandlung mit deckenden und glänzenden, substantiösen Farben dem neuen Stil einverleibt wurde. Man lernte von Byzanz außer den trefflichen, glänzenden Farben den Gebrauch des Goldes und Silbers zur Schrift, die Verwendung besseren und feineren Pergaments, mit deren Hülfe Prachtwerke für den kirchlichen Gebrauch hergestellt werden konnten; man lernte diese mit kostbaren Einbanddecken in Elfenbeinschnitzerei und in Goldschmiedekunst mit Juwelen ausstatten. Immerhin bleiben die griechischen Vorbilder unerreicht an geistvoller Auffassung, Pracht und Harmonie des Colorits, technischer Vollendung des Ganzen. Die germanische Kunst jener Zeit ist in ihren höchsten Leistungen roh, nachahmend, barbarisch, ohne den Stempel geistiger Weihe und feierlicher Würde, die den griechischen Werken eine unnachahmliche Größe verleihen. Wie war es auch möglich, daß die Cultur eines Reiches, die der Geist des mächtigen Kaisers in unaufhörlichen Kämpfen und beständigen Neuschöpfungen erst zu gründen hatte, die Geistesblüthen einer fremden Nation, auf einem fast zwei Jahrtausende lang gepflegten Boden der Kunst entsprossen, so schnell verstehen lernte!

Die Zeichnung der fränkischen Maler wird bei dem Mangel eigentlicher Schule, des Studiums der Natur und plastischer Vorbilder niemals eine genaue und zuverlässige; das Geheimniß der Schönheit und Harmonie menschlicher Proportion bleibt ihnen gänzlich verschlossen: die starren Augen, die plumpen Extremitäten, die gewaltsamen Bewegungen, der einförmige Typus verrathen gänzlichen Mangel an Formsinn und tastendes Ungeschick.

---

[1] Gesta episc. Camerac. Mon. G. Ss. IX, p. 416.

[2] Von Tutilo von S. Gallen berichtet die Chronik: ‚Multas propter artificia simul et doctrinas peragraverat, ut in suo capitulo tetigimus terras‘; von Sintram: ‚Rediit dives ille ab Italia.‘ Mon. G. Ss. II, p. 97.

Schnaase irrt, wenn er meint, ‚daß in Beziehung auf das Gegenständliche keine Spur eines Einflusses der byzantinischen Kunst zu finden sei‘ [1], denn wenn dieses Gegenständliche auch nur indirekt über Italien nach Deutschland kam, war es immerhin das geistige Eigenthum derselben. In Beziehung auf das Technische erkennt Schnaase griechischen Einfluß an, aber das Technische ist vom Stil, vom geistigen Inhalt nicht völlig zu trennen. Der thronende, siegreiche Erlöser auf edelsteingeschmücktem, goldenem Stuhl mit Buch und erhobener Rechten, in dem die Kirche ihren Triumph über die Häresien und ihre geistige Weltmacht feiert, ist die Schöpfung griechischer Kunst und zwar die imposanteste, die sie hervorgebracht, zugleich ein Ausdruck staatlicher Freiheit und Anerkennung der Kirche. Der großäugige, starr blickende Christus auf dem breiten Throne mit Kissen, oder auf der Weltkugel in den fränkischen Miniaturen ist nur eine in den barbarischen Stil übersetzte Copie des thronenden Erlösers in der Agia Sophia, in den Mosaiken zu Ravenna, in der Katakombe der Generosa zu Rom und wo immer die griechische Kunst ihren heiligen Bilderkreis entfaltet hat. Die unter Arkaden sitzenden und schreibenden Evangelisten gehören ihr ebenfalls zu und entsprechen in dieser Form nicht nur den Monumenten, sondern auch den Vorschriften des Malerbuches vom Athos, in dem es heißt: ‚Die vier Evangelisten, wenn sie auf Stühlen sitzen und schreiben [2]. Vor ihnen sind die vielgestaltigen Thiere mit Flügeln, halten Evangelien und schauen auf sie: auf den Matthäus der Mensch, auf den Marcus der Löwe, auf den Lucus das Kalb, auf den Johannes der Adler. Dasjenige der Thiere, welches dem Menschen gleicht, bedeutet die Menschwerdung; welches dem Löwen gleicht, bezeichnet die Stärke und das Königliche; was dem Kalbe gleicht, bezeichnet das Priesterthum, und was dem Adler, die Herabkunft des heiligen Geistes.‘ Ferner sind die Gestalten der Engel, mit Flügeln, in langen Gewändern, mit Stab [3] und Kugel, wie sie in allen griechischen Monumenten (Agia Sophia) auftreten, die Vorbilder germanischer Kunstübung gewesen, nicht minder die Dedicationsscenen in ihrer feierlichen Anordnung, dem Ceremoniell des byzantinischen Hofes. Lothar, Karl der Kahle, später Otto III., Heinrich II., Heinrich III., welche feierlich thronend Huldigung und Widmung der Handschrift empfangen, sind den Kaisern des östlichen Reiches nachgebildet. In der Anordnung der Compositionen findet eine ebenso starke Anlehnung statt: so in der Kreuzigung mit

[1] Bd. III, S. 652. Dagegen S. 649: ‚Wenn es auch nur Italiener waren, von denen die Franken lernten, so konnte schon dadurch ein griechischer Einfluß entstehen, da jene neuerlich durch die infolge des Bilderstreites in Italien aufgenommenen Mönche mit byzantinischer Technik vertraut geworden waren. Auch können byzantinische Miniaturen nicht ganz gefehlt haben.‘

[2] Deutsche Ausgabe § 402.

[3] Cahier, Nouv. Mél. I, p. 34, note: ‚Les grandes baguettes données aux anges assez fréquemment seraient-elles un emprunt fait à la cour byzantine?‘

Stephaton und Longinus zur Seite, mit Maria und Johannes, den loos-werfenden Soldaten unten, in der Bekleidung des Christuskörpers, in dem ganzen symmetrischen Aufbau der Composition[1]; ferner in dem Engel und den Frauen am Grabe des Auferstandenen, in der Gartenscene mit Magdalena und bei vielen anderen. Unter den Darstellungen der Wunder des Herrn ist die Erweckung des Lazarus mit beiden zu den Füßen Christi hingestreckten Frauen in der Anordnung rein byzantinisch. Es ist naturgemäß, daß die germanische Kunst jene Vorbilder in ihren derben und rohen Stil übersetzte, daß sie solche größtentheils von Italien indirekt empfing, wo Rom und die Lombardei durch die infolge des Bilderstreites auswandernden Mönche wiederum mit griechischer Kunstweise in Berührung traten.

Die fränkische Malerei bleibt, wie in der Entwicklung ihres Formsinnes, so in der des Colorits hinter ihren Vorbildern zurück; zuweilen versucht sie, die grünlichen Schatten im Fleischton wiederzugeben, meist ist das Incarnat roth oder braun, die Lichter sind weiß und kalkig, in dem hellgelben Haar Christi wird das Bemühen ersichtlich, dem germanischen Typus sein Recht zu verleihen. Allmählich treten auch fränkische Trachten bei den profanen Gestalten in's Leben; Dedicationsbilder werden seit dem Evangeliarium Lothars in heiligen Büchern üblich. Für das Porträt ist gar kein Sinn vorhanden[2]: die Züge der Kaiser haben denselben Typus, das lange Oval mit dicker Nase und dem kurzen Bart auf der Oberlippe, nur die Unterschiede des Alters treten hervor. Die Erzählung wird zuweilen lebendig und überzeugend, obgleich die Regeln der Composition den Malern niemals klar geworden sind; die Figuren haben keinen festen Standort und schweben oft auf buntfarbigen Streifen übereinander. Die Bibel Karls des Kahlen, aus S. Martin in Tours, zeichnet sich vornehmlich durch einen lebhaften, verständigen Vortrag aus: so in den Scenen aus dem Leben des hl. Hieronymus, die sehr anschaulich sich präsentiren und in den drei Bildern aus der Schöpfungsgeschichte, wo Christus, das göttliche Wort, als der eigentliche Weltbildner erscheint, was im Abendlande beibehalten wurde. Der Erlöser am Kreuz war schon im sechsten Jahrhundert und noch früher ohne Scheu als Gegenstand der Kunst und Andacht zur Darstellung gekommen[3] und ist auch in den karolingischen Manu-

[1] Die Darstellung im besprochenen syrischen Codex des Rabula (sechstes Jahrhundert) und im Codex Bremensis, der später einer Kritik unterzogen wird, ist fast ganz gleichförmig in der Anordnung der Personen.

[2] Auf dem Bilde des Kaisers Lothar in dem Evangeliarium der Pariser Bibliothek (Nr. 256 lat.) hat der Kaiser denselben Kopf und Stiernacken, wie seine beiden Trabanten mit den Waffen. Vgl. Louandre I.

[3] Außer dem genannten syrischen Manuscript wäre Greg. von Tours zu nennen: De glor. mart. lib. I, c. 23: ‚Pictura quae Dominum nostrum quasi praecinctum linteo indicat crucifixum.‘ Die Thüren von S. Sabina in Rom, vielleicht dem fünften Jahrhundert angehörig, zeigen schon eine Darstellung des Crucifixes,

scripten in den Initialen mit kleineren Proportionen geschildert worden. In dem Metzer Sacramentarium erfährt der Gegenstand noch durch die bei dem Kreuz stehenden Figuren des alten Bundes und der christlichen Kirche, welche das Blut des Erlösers in einem Kelche auffängt, und eine den Fuß des Kreuzes umgebende riesige Schlange weitere Ausbildung; neben dem Kreuz erscheinen Sol und Luna in Personificationen als Zeichen der Theilnahme der gesammten Natur beim Tode des Welterlösers. Christus selbst ist im Abendlande nicht wie bei den Griechen in jener Zeit ausschließlich mit dem langen Gewande bekleidet, sondern zuweilen nur mit dem Lendentuch versehen und bald bärtig, bald jugendlich dargestellt.

Antike Reminiscenzen, die dem byzantinischen Stil eigen sind, finden sich auch hier in öfterer Wiederholung, so die Tänzer in der Begleitung Davids [1], die symbolischen Figuren der Temperantia und Fortitudo in der Bibel Karls des Kahlen, der Sonnengott auf der Biga in demselben Manuscript, die Gemmen der Randeinfassungen, die Rüstungen der Krieger, die spätrömische Architektur. Alle diese Motive können byzantinischen Manuscripten entlehnt sein und werden in den derben, fränkischen Stil übersetzt, ohne die wirklichen Kunstgesetze des Alterthums, welche die griechische Kunst in sich aufgenommen hat, zu erfassen und zur Anschauung zu bringen. Das Grundelement des byzantinischen Stils, die gemessene Haltung, die würdevolle Ruhe, der die flüssige Gewandung, die dramatische Geste zum schönen, wohlthuenden Gleichmaß der Composition sich anschließen, blieb den fränkischen Malern durchaus fremd [2]: ihre Evangelisten sitzen in höchst unbequemen, gespreizten Stellungen und sind von einer krankhaften Erregung beseelt, die zuweilen an epileptische Zuckungen erinnert; dem entspricht dann weiterhin der merkwürdige flatternde Zug der Gewänder, die in vielen Spitzen zackenartig endigen; in der letzten Zeit wird überhaupt der Faltenwurf nur

---

ebenso eine Elfenbeinplatte im britischen Museum aus derselben Zeit. De Rossi (Mus. crist.) schreibt die Thüren von S. Sabina mit der etwas undeutlichen Scene der Kreuzigung der Zeit des Papstes Cölestin I. (422—433) zu. Dobbert versetzt sie in das fünfte Jahrhundert (Entstehungsgeschichte des Crucifixes). Die Elfenbeintafel im britischen Museum ist von Waagen (Treasures of Art in G. B. 1857, p. 4) und Westwood (p. 44) erwähnt. Abbildung bei Garrucci (Storia tav. CCCCXLVI). Das Kreuz von Monza (Frisi, Mem. di M. I, 33, tav. 7) dürfte der Zeit Gregors des Großen angehören.

[1] Diese Tänzer und Tänzerinnen in Davids Begleitung sind den byzantinischen Manuscripten durchaus eigenthümlich, ebenso wie die Personificationen und starken Allegorien.

[2] Müntz (La Tapisserie, Paris) bemerkt über die Periode der deutschen Kunst vom Ende des neunten bis zum elften Jahrhundert: ‚A l'exception de celles (productions) qui ont pris naissance à Constantinople, elles ne méritent pas le titre d'oeuvres d'art.'

durch unverstandene, planlos gehäufte Striche, die die Körperform gar nicht berücksichtigen, angedeutet. Die umsichtige Weise byzantinischer Maler, z. B. bei der Darstellung des Gekreuzigten den nackten Körper zuerst anzugeben, ehe sie das Gewand darüber anlegen, setzt natürlich ein künstlerisch gebildetes Volk, sowie trefflich geleitete Werkstätten voraus und ist den fränkischen Malern gänzlich fremd geblieben. Ihre Sprache ist rauh und formlos, auf das Derbe, Bizarre, Phantastische gerichtet, zuweilen freilich auch ausdrucksvoll in eigenthümlicher Weise, niemals anziehend und fesselnd, bezaubernd und hinreißend, wie die griechische.

Viertes Buch.

Erster Abschnitt.

Byzantinische Kunst in Italien von der Epoche der Karolinger bis zum zwölften Jahrhundert.

Einheimische Kunstübung.

In Italien ist außerhalb Roms nur ein größeres Werk musivischer Malerei aus der karolingischen Zeit nachzuweisen, nämlich das Mosaik in der Apsis von S. Ambrogio zu Mailand, aus dem Jahre 832. Das Fehlen solcher Monumente in den italienischen Provinzen beweist, daß diese Technik in den Händen griechischer Künstler sich befand, welche man von Zeit zu Zeit herbeirief, um einzelne Werke ausführen zu lassen, wenn die Ruhe des Landes und der Stand der Finanzen es gestatteten. Die Mosaiken der Kirche von S. Margareta zu Venedig sind untergegangen [1]; von denen in der Kathedrale zu Capua berichtet Ciampini [2]: Die Jungfrau, im reichen byzantinischen Costüm, sitzt auf einem Throne, mit dem Kinde auf ihren Knieen, welches die Rechte erhebt und in der Linken ein Stabkreuz trägt. Rechts davon Petrus mit zwei Schlüsseln und Stephanus, links Paulus und S. Agatha; über der Mittelgruppe in der Höhe die Taube mit dreieckigem Nimbus. An der Höhe des Bogens in einem Medaillon die Halbfigur Gottes, an den Seiten Isaias und Jeremias. Einer Inschrift zufolge wurde dieses Mosaik unter Erzbischof Ugo [3], also am Ende des neunten Jahrhunderts ausgeführt. Die Arbeit verräth, daß die Kunst bessere Pfade eingeschlagen hatte. Man kann sich diese Thatsache übrigens dadurch erklären, daß beim Tode des Theophilus (842) Kaiserin Theodora, die Vormünderin Michaels III., den Cultus der heiligen Bilder wiederhergestellt hatte, wodurch die lange vernachlässigte historische Kunst einigermaßen neues Leben erhielt, wenn auch die ersten Regungen derselben noch ziemlich dürftig sind.

---

[1] Cfr. Sansovino, Venezia descritta, 1585.

[2] Vet. Mon. t. II, p. 165, pl. 55.

[3] ‚Morem vitreum dedit Ugo decorem.' Cfr. Ughelli, Italia sacra.

Das große Mosaik von S. Ambrogio ist noch vorhanden und wird der Fürsorge des Abtes Gaudentius zugeschrieben, der zu den Zeiten des Erzbischofs Angilbert II. lebte [1]. Auf einem goldenen Thron, mit Edelsteinen verziert, sitzt die Kolossalgestalt des Erlösers, in der Linken das Buch, die Rechte lehrend erhoben, nicht unähnlich dem Christus im Narthex der Agia Sophia zu Constantinopel, mit dem auch die Inschrift des Buches übereinstimmt [2]. Die Erzengel Michael und Gabriel schweben in der Höhe des Hauptes Christi, griechische Beischriften zur Seite, während die hll. Gervasius und Protasius zur Rechten und Linken des Thrones im reichen byzantinischen Costüm auftreten. In drei Medaillons die Brustbilder von S. Satyrus, S. Marcellina und Candida. Das übrige Feld nehmen zwei Compositionen aus der Legende des hl. Ambrosius ein, die durch Palmbäume von dem Hauptmotiv getrennt sind: das eine zeigt das Innere der Basilika von Tours mit den Exequien des hl. Martinus, wobei S. Ambrosius die Leichenrede hält; das andere denselben neben dem Altar in Schlaf versenkt, indem er im Geiste nach Tours versetzt wird [3]. Der Eindruck der großen Composition ist immerhin ein bedeutender, die fliegenden Engel lassen noch antike Reminiscenzen erkennen, da sie den Victorien an den Triumphbogen gleichen; aber die Mängel der in Rom im Laufe des siebenten oder achten Jahrhunderts entstandenen Mosaiken treten auch hier auf: dunkle Conturen, farbloses Incarnat und starre Augen; immerhin sind die Bewegungen lebendiger, die Drapirung ist flüssiger und leichter. Labarte versetzt den Ursprung des Bildes aus diesen Gründen in die zweite Hälfte des neunten Jahrhunderts [4], wo in Byzanz eine Regeneration der Kunst stattfand, da es in der That die in Rom unter Paschalis I. ausgeführten Mosaiken um ein Bedeutendes überragt. Der griechische Ursprung ist nach den angegebenen Merkmalen ganz zweifellos [5].

Naturgemäß war in diesen Jahrhunderten des Verfalls Constantinopel für Italien immer die Quelle, aus der man schöpfte, um neue Kräfte zu gewinnen: es lieferte die broncenen Thüren für die Kirchen des Abendlandes, und bis in's 14. Jahrhundert war byzantinische Technik, Auffassung und Kunstweise für die italienische Malerei entscheidend. Nur in der Bildnerei erhält sich noch ein Streben nach Freiheit und Selbständigkeit, dem freilich jedes höhere Maß künstlerischer Kraft fehlt: so ging auf der einen

---

[1] Ferrario, Monumenti sacri di Sant' Ambrogio, Milano 1824, p. 156. Ueber Angilbert vgl. Fumagalli, Cod. diplom. S. Ambrosii.

[2] ‚Ego sum lux mundi.' Neben dem Haupte: IH. XC. O. BACIΛEYC ΔOΞHC.

[3] Crowe und Cavalcaselle I, S. 47 irrig: ‚Eine Predigt des hl. Ambrosius in Mailand.' Schnaase III, S. 576: ‚Wie er am Altar fungirt.'

[4] Labarte II, p. 369.

[5] Crowe und Cavalcaselle (I, S. 47) vermuthen ravennatische Mosaicisten als ausführende Künstler. Abbildung bei Du Sommerard, série IX, pl. XIX.

Seite eine mehr und mehr sich auslebende und im Schematismus erstarrende Kunstweise, auf der andern eine kunstwidrige Ungestalt hervor, bis endlich auf dem Boden der zu großartiger Entfaltung aufblühenden Gemeinwesen eine wahrhaft nationale und lebensfähige Kunstübung wachsen und reifen konnte. Es ist gewiß eine eigenthümliche Erscheinung, daß unter dem italienischen Himmel, inmitten einer so großartigen, in ihren Erscheinungsformen so reichen und durch und durch malerischen Natur vom neunten bis zum zwölften Jahrhundert doch nichts Besseres geleistet worden ist. Allerdings hatten die Bemühungen Papst Hadrians und Leo's III. das Aufdämmern eines neuen Tages versprochen, aber die ungewöhnlichen Zerrüttungen, denen Italien in diesen Jahrhunderten unterlegen ist, vernichteten zunächst das Alte in Kunst und Sprache fast bis auf die letzte Spur; freilich waren solche Umwälzungen zugleich die Wiege des neueren Italiens, also mittelbar der ganzen modernen Bildung[1]. Karl der Große hatte die Langobarden, deren Herrschaft schwer auf der Halbinsel lastete und deren innere Fehden eine nicht versiegende Quelle der Unruhe bildeten, gedemüthigt; er hatte die päpstliche Macht befestigt und in ihr der alten Bevölkerung eine natürliche Schutzwehr errichtet: ganz Italien schaute hoffnungsfreudig zu diesem mächtigen Bündniß des römischen Kaisers deutscher Nation und seines geeinigten Frankenreiches empor, in dem es die Gewähr neuen Emporblühens fand; aber die Nachfolger des großen Kaisers ließen diesen Glauben an fränkische Uebermacht immer mehr erlöschen, und die Gründung und Sicherung des Nächsten, die Begeisterung für neue politische Gründungen lenkten den Sinn der Italiener ab von der Bewahrung des Ueberlieferten: die leeren Formen des Alterthums verloren ihren Werth, und indem man ohne innere lebendige Theilnahme die darstellenden Künste mehr aus Gewohnheit beibehielt, verfielen sie um so tiefer, je bewegter und aufgeregter das Leben sich gestaltete. Dazu kam die traurige Lage der Kirche, die unter brutaler Gewalt schmachtete, in ihrem innersten Leben verwundet durch die Unfreiheit in der Wahl ihres Oberhauptes. Naturgemäß war die Baukunst, welche den menschlichen Bedürfnissen auch als Ausdruck bürgerlicher erstarkender Kraft unmittelbarer dienen muß, durch das lebensvolle Treiben jener Zeit eher gefördert als beeinträchtigt worden. Die blühenden Freistaaten, die in sich selbst die Quelle ihrer Macht fanden, mußten ihr vielmehr ungeahnten Aufschwung verleihen, so daß für den gemeinen Nutzen keinerlei Unternehmung zu groß oder zu kostbar schien. Dieser auf Gründung und Stiftung, auf Mehrung des Erworbenen gerichtete Sinn fand in der Baukunst seinen vornehmlichsten Ausdruck, und das mit Gregor VII. erstarkende kirchliche Leben, die Pflege religiöser Ideale, das zunehmende Ansehen der Geistlichkeit, das in Franz von Assisi und seinem Orden der Kirche geschenkte Ideal christlicher Lebensauffassung berei=

---

[1] Rumohr, Ital. Forsch. I, 237.

teten allmählich jener ächten und wahren Renaissance in einer blühenden, lebensvollen Kunst, anmuthigen Sprache, in Dichtung und Verfeinerung des Lebens die Wege.

Von Miniaturen jener Zeit wäre das um 900 gefertigte Manuscript eines Terenz in der Vaticana[1], welches auf ein früheres Original zugleich mit dem Exemplar in der Pariser Bibliothek zurückweist[2], hier zu nennen. Sowohl in dem von zwei Männern mit komischen Masken in einem Medaillon gehaltenen Porträt des Terenz zu Anfang, als in den zahlreichen Figuren im Text ersehen wir, daß auch in Italien neben jener antikisirenden eine neue barbarische Weise aufkam. Sämmtliche Illustrationen sind nur flüchtige und skizzenhafte Federzeichnungen, hie und da leicht mit dem Pinsel angetuscht, die Proportionen der Figuren schlecht, die Hände groß und plump, die Füße winzig klein, die antiken Gewandmotive oft schematisch[3]. Noch geringer sind die Miniaturen eines Virgil in der vaticanischen Bibliothek, ebenfalls einem jüngeren Manuscript nachgebildet[4]. Ein Pontificale in der Bibliothek der Minerva zu Rom aus dem neunten Jahrhundert, für Landolfus, Bischof von Capua, angefertigt, zeigt völlige Roheit in den Körperformen, die mit schwarzen Conturen umzogen sind. Die dicken Köpfe, die runden, starren Augen, die großen, unförmlichen Hände, der leblose Faltenwurf, die dürftige Wassermalerei, die hektisch gerötheten Wangen werden bezeichnend für die äußerste Grenze der Kunstübung[5].

Ein zweites Manuscript derselben Bibliothek aus dem neunten Jahrhundert, ein Benedictionale, zeigt in der Gewandung noch viele antike Reminiscenzen und bessere Proportionen, auch mehr Abwechslung in den Geberden: so sehen wir auf einem größeren Blatte den Taufritus in zwei lebendige Scenen zerlegt, einmal den Erlöser, welcher den Aposteln den Auftrag gibt, zu lehren und zu taufen; dann den Ritus selber an Kindern und Erwachsenen durch Untertauchen vollzogen[6]. Unter den Alterthümern im Dome zu Pisa hat sich noch das sogenannte ‚Exultet‘ erhalten, zwei lange Pergamentstreifen mit Gebeten und Miniaturen, welche mit denen des Pontificale der Minerva zu Rom auch der Schrift nach übereinstimmen[7].

---

[1] Nr. 3868. Agincourt pl. 35. 36. Platner und Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom II, 2.

[2] Nr. 7899 lat. [3] Waagen, Kunstw. u. K. in Paris, S. 261.

[4] Nr. 3867 lat. [5] Agincourt pl. 37. 38. [6] Agincourt pl. 39.

[7] Nähere Beschreibung gibt Förster, Geschichte der italienischen Kunst, Leipzig 1869, Bd. I, S. 182 f., dazu Denkmale I, Taf. 11 und 12. Merkwürdig klingt die Ansicht Försters bei Gelegenheit der Schilderung der Geburt Christi: ‚Maria liegt in einen Mantel eingehüllt auf dem Bett und wendet sich beschwichtigend zu Joseph, der offenbar wenig Freude an dem Familienereigniß hat.‘ Wie man so etwas aus den Figuren herauslesen kann, ist uns unverständlich, überhaupt wäre die Ansicht desselben Autors, daß die Figuren kaum noch etwas Menschliches an sich haben, doch zu berichtigen!

Im Benedictinerorden scheint sich das Interesse für die Kunstübung bei dem zunehmenden Verfall der Sitten und der Roheit des weltlichen Lebens concentrirt zu haben; denn die traurige Lage des Papstthums im zehnten Jahrhundert, die unaufhörlichen Kämpfe und Zwistigkeiten in Rom, die Abhängigkeit des päpstlichen Stuhles von der grausamen und barbarischen Herrschaft der Markgrafen von Toscana, der die Kirche einen Johannes XI., Johannes XII. und Benedict IX. verdankt, ließen alle edleren Bestrebungen in geistiger und leiblicher Noth untergehen.

Nördlich von Rom, einige Meilen von Nepi auf dem Wege nach Cività Castellana, befindet sich das Kloster von S. Elia. Hier begegnen uns nicht nur Wandmalereien aus dem zehnten Jahrhundert, sondern auch einige Künstlernamen, wie die der Brüder Johannes und Stephanus von Rom und ihres Neffen Nicolaus. Die Malereien tragen den Stempel der Verfallzeit an sich und erheben sich nicht über die Roheit der Bildungen jener ganzen Epoche; denn die Formen sind mit schwarzen Conturen umzogen, wie die späten Mosaiken und die Miniaturen jener Zeit; das Colorit, in gelben und rothen Fleischtönen, mit harten, kalkigen Lichtern, rothen Flecken auf den Wangen, vermag diese rohen Gebilde nicht aus der Fläche plastisch zu erheben. In der Apsis finden wir den Erlöser, als Lehrer der Welt aufgefaßt, in der Linken die Rolle haltend, die Rechte erhoben, mit ältlichen Zügen, hoher Stirn, langem, schwarzem Haar und getheiltem Bart ausgestattet, dem Typus der späten Mosaiken auch in der Gewandung nicht unähnlich. Zur Seite des Heilandes Petrus und Paulus, dann Elias; unterhalb Christi die vier Ströme des Paradieses und das Lamm, das sein Blut in einen Kelch fließen läßt. In dem unteren Fries der Apsis finden wir Jerusalem (Bethlehem ist verschwunden) und die zwölf Schafe, von Palmen unterbrochen; dann abermals den Erlöser, zwischen zwei Engeln und sechs weiblichen Heiligen, auf blauem Grunde mit Sternen besät. Die Wände der Apsis enthalten in drei Bilderreihen, rechts oben: Propheten mit Schriftrollen, Martyrer mit Kelchen und Scenen aus dem Alten Testament, denen links auf dem unteren Streifen solche des neuen Bundes entsprechen; die übrigen Bilder sind erloschen[1]. Der Stil dieser Malereien ist aus Elementen rein byzantinischer Auffassung und solchen der römisch-griechischen Schule zusammengesetzt und lehnt sich an die Mosaiken des siebenten und achten Jahrhunderts an. Die weiblichen Heiligen, unter ihnen Katharina und Lucia im reichen Schmuck, tragen byzantinisches Costüm, wie die hl. Agnes im Mosaik der ihr geweihten Basilika zu Rom; die Köpfe sind rundlich, die Augen starr und groß; die Engel gleichen denen in S. Vitale und S. Apollinare Nuovo zu Ravenna.

In S. Urbano alla Caffarella zu Rom sehen wir über dem Eingang

---

[1] Zu den Füßen des Christusbildes die Inschrift: **Ioh. FF. Stephanu frts. picto. e. Romani et Nicolaus Nepū Iohs.**

noch eine Kreuzigung aus dem elften Jahrhundert: der Erlöser ist mit vier Nägeln an das Kreuz geheftet und stützt sich auf das Suppedaneum, über ihm schweben in Halbfiguren zwei Engel. Das Antlitz Christi erscheint, wie auf den karolingischen Miniaturen, völlig schmerzlos, obgleich Longinus ihm die Lanze durch's Herz stößt; die Augen sind weit geöffnet. Zu den Seiten des Kreuzes stehen Maria und Johannes, Magdalena scheint das Kreuz zu umfassen. Die beiden Schächer, von denen der eine reuig auf Christus blickt, sind mit an das Kreuz gebundenen Armen in ruhiger Haltung aufgefaßt. Daran schließen sich an den Seitenwänden einige Episoden aus der Leidensgeschichte und aus dem Leben der hll. Urban, Laurentius, Cäcilia und anderer; im Chor der lehrende Christus, thronend zwischen zwei Engeln, dann Petrus und Paulus. Die Bilder wurden ganz übermalt, daher nur die Eigenthümlichkeiten der Composition zu beurtheilen[1]. So scheint im Anschluß an die in Rom vorhandenen Monumente eine verwilderte einheimische Kunstübung, vielleicht für solche Convente, die nicht die Mittel besaßen, Mosaiken ausführen zu lassen, oder griechische Künstler zu bezahlen, fortbestanden zu haben. Byzantinischer Einfluß ist unverkennbar, zumal in der Anordnung der Kreuzigung[2].

Im Süden von Italien scheint die Kunstübung völlig erloschen gewesen zu sein; denn Leo Marsicanus, der spätere Cardinal von Ostia, berichtet in seiner Chronik, daß um 1070 Desiderius, Abt des Klosters von Montecassino, von Byzanz griechische Künstler berufen habe, um die Apsis, den Bogen und die Vorhalle der Basilika musivisch verzieren zu lassen. Sein Bericht lautet[3]:

‚Zugleich sandte er (Desiderius) nach Constantinopel[4], Künstler zu dingen, welche der musivischen Kunst allseitig gewachsen wären, um einmal die Apsis, den Bogen und die Vorhalle der größeren Basilika zu verzieren, dann auch den Fußboden mit buntem Steinwerk zu belegen. Wie tüchtig die hierzu bestimmten Meister in diesem Fache sich erwiesen haben, kann man aus ihren Werken erkennen; denn die Figuren der Mosaiken scheinen zu leben und die

---

[1] Platner und Bunsen III, 1. Die Inschrift unter der Kreuzigung: Bonizzo f^rt. A.XPI.MXI. scheint späteren Datums zu sein. Vgl. Rumohr, Ital. Forsch. I, 277. Crowe und Cavalcaselle I, S. 54, Anmerk. 24. Burckhardt, Der Cicerone II, S. 517: ‚Trotz aller Aermlichkeit der Ausführung erwacht doch die Theilnahme des Beschauers: die Kunst improvisirt wieder einmal nach den langen Jahrhunderten des Wiederholens und Combinirens.‘

[2] Agincourt (pl. 94. 95) erklärt sie für Werke byzantinischer, in Rom ansässiger, oder italienischer, in ihrer Schule gebildeter Maler. Bonizzo ist vielleicht der Abt des Klosters S. Lorenzo fuori le mura, dessen Grabschrift mit der Jahreszahl 1022 sich in der Kirche dieses Namens befindet.

[3] Leonis Marsicani Chronic. Monast. Casin. ap. Pertz, Monum. G. Ss. IX, p. 551.

[4] Ueber Desiderius vgl. Tosti, Storia della Badia di Montecassino, Napoli 1842 t. I, p. 330; über Leo von Ostia p. 346.

vielfarbigen Blumen in Marmor zu blühen. Und da die Uebung jener Künste in Italien seit fünfhundert und mehr Jahren unterbrochen war, verdiente sie, unter Gottes Beistande wieder aufzublühen; denn mit großer Einsicht verordnete dieser Mann, daß im Kloster die Novizen in solchen Künsten unterwiesen werden sollten und zwar nicht nur in den genannten, sondern auch in allen Kunstarbeiten von Gold, Silber, Erz, Eisen, Glas, Elfenbein, Holz, Gyps und Stein: so bildete er denn aus den Seinen bald sehr eifrige Künstler heran.' Es folgen dann einige Andeutungen über die Decoration der Basilika von Montecassino: in der Apsis fanden sich die hll. Johannes der Täufer und der Evangelist mit Beischriften in Versen. Der Fußboden der Kirche mit den beiden Oratorien von S. Bartholomäus und Nicolaus war mit kunstreich geschnittenem Steinwerk belegt, die Stufen zum Altar bestanden aus kostbarem Marmor; von Marmor waren auch die Schranken des Chores in der Mitte der Kirche. Der Bogen des Vorhofes, musivisch verziert, enthielt eine goldene Inschrift; im Atrium sah man historische Malereien aus dem alten und neuen Testament [1].

Die Mosaiken in Montecassino sind nicht mehr vorhanden, wir können uns deßhalb zur Beurtheilung der dort und zwar von griechischen Meistern ausgeführten Arbeiten nur an die Malereien von S. Angelo in Formis halten, eines Klosters bei Capua, welches unter Richard dem Normannen als eine Stiftung von Montecassino aus zu den Zeiten Gregors VII. entstand und von demselben Abt Desiderius mit Mosaiken verziert wurde [2]. Die Malereien der Kirche legen jedoch kein besonders günstiges Zeugniß von den Kenntnissen und Fähigkeiten jener Malerschule ab, die sich zu Montecassino unter griechischen Lehrmeistern herangebildet hatte, und können eben nur die Hülflosigkeit der damaligen Kunstübung bestätigen, den Idealen des Christenthums in Auffassung und Formgebung zu entsprechen. Der thronende Christus in der Apsis, von den Symbolen der Evangelisten umgeben, über sich die Hand Gottes, ist von äußerster Formlosigkeit. Das Haupt, übermäßig groß und ältlich, von dunklem Contur umzogen, mit röthlichem Haar, zeigt in den starren Augen keinerlei geistiges Leben. Nase, Mund und Bart sind dürftig; auf den Wangen thronen die beliebten rothen Flecke, denen wir auch in den Miniaturen der Verfallzeit begegnen, während Hände und Füße gänzlich

---

[1] Rumohr, Ital. Forsch I, S. 284, bemüht sich sehr, die Anschauung von der in Italien unterbrochenen Kunstübung zu rectificiren, was schon Muratori (Antiq. ital. dissert. XXIV) versuchte.

[2] Am Portal die Inschrift:

Conscendas coelum, si te cognoveris ipsum,
ut Desiderius, qui sacro flamine plenus
a complendo legem Deitati condidit aedem,
ut capiat fructum, qui finem nesciat ullum.

Cfr. Lo Monaco, Dissertazione sulle vicende di S. Angelo in Formis, Capua 1839.

verwahrlost erscheinen. Unterhalb dieser Christusfigur sehen wir die Dedication der Kirche durch den Abt Desiderius, welcher das Modell derselben trägt, daneben die Erzengel Gabriel, Michael und Raphael. Die Darstellung des letzten Gerichtes zeigt dieselbe dürftige Christusgestalt, die mit der einen Hand die Gesegneten einladet, mit der andern die Verdammten von sich stößt; auf den Rollen zweier danebenstehender Engel finden sich die den Vorgang illustrirenden Inschriften: ‚Venite benedicti' und ‚Ite maledicti'. Außerdem noch vier posaunenblasende Engel und ein fünfter, der eine Rolle, das Buch des Gerichtes, emporhält. Zu beiden Seiten Christi die in zwei Reihen sitzenden Apostel und anbetende Engel, darunter die Heiligen und Seligen auf blumigem Grunde; auf der andern Seite die Verdammten, von Dämonen dem Höllenfürsten zugeschleppt, der, in Ketten geschmiedet, den Judas gefesselt hält; jene Neigung der byzantinischen Kunst für grelle Marterscenen tritt hier besonders hervor [1]. Die malerische Behandlung der Composition ist eine sehr flüchtige und rohe: die Gesichtsformen sind nur angedeutet, Gewandung ist meist formlos und unverstanden, bei den Engeln im byzantinischen Geschmack mit Gold und Edelsteinen überladen. Nicht ohne Sinn für eine bedeutendere Auffassung ist der Engel unterhalb des Weltenrichters gebildet, vielleicht eine Copie nach einem bedeutenderen griechischen Vorbilde, wie ja auch in den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna neben den sehr mangelhaften Typen des Erlösers und der thronenden Maria vollendetere Engelsfiguren auftreten, die in Gewandung und Haltung auf eine viel frühere Zeit hinweisen. Bei dem durch und durch conservativen Charakter der byzantinischen Kunst erhalten sich derartige classische Motive ein Jahrtausend lang.

Im Mittelschiff der Kirche sind an den Wandflächen oberhalb der Bögen drei Reihen von Compositionen erhalten, nämlich Einzelgestalten von Propheten und Königen, dann Scenen aus der Leidensgeschichte des Herrn. Der Erlöser erscheint am Kreuz hier viel belebter, als auf dem Bilde von S. Urbano alla Caffarella zu Rom, wo seine starren Augen, seine ganze Haltung völlige Empfindungslosigkeit ausdrücken, obgleich die Lanze sein Herz durchbohrt; hier ist er Maria zugewendet, die unter ihm steht; auch sind die Proportionen seines Körpers viel bessere, Maria und Johannes dagegen bewegungslos. Sonne und Mond erscheinen in Personificationen, Luna in trauernder Geberde, wie in den Miniaturen der Zeit; das Kreuz ist von wehklagenden Engeln umgeben, welche auch in den rohesten Epochen der Malerei nicht ohne lebhaftes Gefühl zur Darstellung kommen. Außerhalb der Kirche, über dem Haupteingange, in einem Rund, das von zwei Engeln getragen wird, sehen wir die Halbfigur der Jungfrau Maria in betender Stellung und im reichen, goldbemusterten byzantinischen Gewande, mit einer Reifkrone auf dem Haupte;

---

[1] Vgl. Crowe und Cavalcaselle I, S. 56. Salazaro, Studj sui monum. dell' Italia, 1871, I, tav. 7—9.

ein Engel darunter trägt die griechische Inschrift: MP̄. ΘῩ. Weitere Arbeiten, unter Abt Desiderius ausgeführt, waren die Mosaiken im Kloster S. Benedetto, denen sich die malerische Decoration der Schiffe unter Abt Oderisius (1089) anschloß, der auch die Kirche S. Giovanni in Capua musivisch verzieren ließ: auch hier ist die byzantinische Kunstweise vertreten.

In Rom wurde im zwölften Jahrhundert die Uebung des Mosaiks wieder aufgenommen, so in S. Francesca Romana. Hier sitzt Maria in schwerem byzantinischem Costüm zwischen vier Aposteln: Jacobus und Johannes, Petrus und Andreas; sie trägt ein eng anliegendes, reich mit Gold bedecktes Gewand und eine gewichtige Krone; unschön ist die Stellung des Kindes, welches, vom Arm der Mutter umfaßt, auf ihren Knieen steht, während das Sitzen der Madonna selbst nicht genügend ausgedrückt ist. Die Apostel stehen wie Bildsäulen auf quadratischen, flachen Postamenten, an denen die Namen geschrieben sind [1]. Sämmtliche Figuren werden von Arkaden eingeschlossen; innerhalb der zwei concentrischen Halbkreise in der Höhe der Apsis das Kreuz und die Hand Gottes, die einen Kranz hält. Ciampini und Labarte versetzen das Mosaik in das neunte Jahrhundert, der erstere, indem er die Stelle des Liber pontificalis im Leben Papst Nicolaus' I., wo von der Malerei dieser Kirche die Rede ist, auf die musivische Kunst bezieht [2]. Der Ausdruck ‚pictura' ist allerdings, wie aus den Inschriften der Mosaiken (S. Agnese) ersichtlich ist, oft gleichbedeutend mit Mosaik zu nehmen, aber die Auflösung des Formlebens, wie sie in diesem Werke griechisch-römischer Kunst zu Tage tritt, verweist es in viel spätere Zeit. Labarte [3] läßt es in den Jahren 858—868 entstehen, 20 Jahre etwa nach dem Mosaik von S. Marco, und kommt zu dem sonderbaren Resultat, daß hier ein besonderer Aufschwung und eine Rückkehr zu älteren Traditionen vorherrschend seien, eine Anschauung, die wohl ganz vereinzelt dastehen möchte! Er berichtet: ‚Dieses Mosaik, welches übrigens von feiner Ausführung (?) ist [4], unterscheidet sich im Stil von den vorhergehenden. Man bemerkt sofort, daß es das Product einer neuen Schule bildet, welche bessere Wege einzuschlagen und zu den alten Traditionen zurückzukehren bemüht ist: sie bedeutet noch keine Wiedergeburt der Kunst, aber einen Fortschritt, der dahin führen muß. Die Erklärung für diese glückliche Veränderung, welche sich in Rom in der musivischen Kunst vollzieht, wäre durch die Ereignisse im Orient zu geben: bei dem

---

[1] Ciampini, Vet. Mon. t. II, tab. 53.

[2] ‚Ecclesiam autem Dei genitricis semperque virginis Mariae, quae primitus antiqua, nunc autem nova vocabatur, quam Dominus Leo IV. Papa a fundamentis construxerat, sed et picturis eam decoratam iste beatissimus praesul pulchris et variis depingi coloribus augens decorem et pulchritudinem corde puro ornavit speciebus.'

[3] II, p. 366.

[4] Crowe und Cavalcaselle I, S. 70, Anm. 51: ‚Das ganze Mosaik ist stark restaurirt, die ursprünglichen Partien zeigen äußerst rohe Behandlung.'

Tode des Theophilus (842) hatte die Kaiserin Theodora den Cult der Bilder wiederhergestellt, wodurch die Künste neue Lebenskraft erhielten. Die Ausführung des Mosaiks von S. Francesca Romana fällt mit den letzten Jahren des Kaisers Michael III. zusammen († 867); der griechische Künstler war nicht sehr geschickt, aber er befand sich auf dem neuen Wege.'[1]

Die Mosaiken von S. Maria in Trastevere zu Rom sind unter Innocenz II. (1130—1143) zur Ausführung gekommen, dessen Namen man in der Inschrift der Apsis findet; sie bedecken die Front, den Bogen und die Apsis. In einem langen Friese, der sich an der oberen Wand der Front hinzieht, sehen wir Maria auf einem reichverzierten Throne sitzen, zur Rechten die klugen, zur Linken die thörichten Jungfrauen der Schrift; auf dem großen Bogen der Apsis erhebt sich im oberen Theile ein Kreuz, von sieben Leuchtern begleitet und den Symbolen der Evangelisten, an den Seiten des Bogens Isaias und Jeremias. Die Apsis umschließt Christus und Maria, ersteren von größerer Körperbildung, neben einander auf einem reichverzierten Throne sitzend[2]; Maria trägt die Krone und das byzantinische Hofcostüm; zur Linken der Gruppe die Figuren von S. Petrus, Cornelius, Julius; rechts Calixtus I., S. Laurentius und Papst Innocenz II., der als Stifter auf den Armen das Modell der Kirche trägt. Alle diese Personen scheinen in der Auffassung etwas geringer als die Mittelgruppe und zeigen die hageren und länglichen Formen der späten byzantinischen Kunst. Unterhalb des Thrones sieht man Bethlehem, Jerusalem, die zwölf Schafe und die vier Paradiesesflüsse auf blauem Grunde. Augenscheinlich erhebt sich dieses Mosaik über die des neunten Jahrhunderts durch bessere Proportionen, eine größere Feinheit in der Durchbildung und lebhaftere Farbengebung, zumal in der Carnation, die in den früheren Werken zur völligen Leichenfarbe herabgesunken war.

Eine für die Kenntniß des Baues altchristlicher Basiliken und mittelalterlicher Frescomalerei hochbedeutsame Kirche ist die von S. Clemente zu Rom, in welcher das Andenken an den dritten Nachfolger des hl. Petrus fortlebt und welche schon Hieronymus erwähnt[3]. Die ursprüngliche Kirche scheint kurz nach dem Tode des hl. Clemens, der im Jahre 100 als Martyrer im Schwarzen Meere seinen Tod fand, an der Stelle seines väterlichen Hauses errichtet worden zu sein. Gregor der Große stiftete 600 das Kloster der Benedictiner neben der Kirche; dann kamen 867 durch die Slavenapostel Cyrillus und Methodius die Reliquien des hl. Clemens hierher, 869 wurde Cyrillus in dieser Kirche bestattet. Papst Hadrian I. ließ 772 das

---

[1] l. c. p. 367. De Rossi versetzt das Mosaik in die Zeit Alexanders III., unter dem nach vollendetem Umbau 1160 eine Weihe der Kirche stattfand. Cfr. Murat. Ss. III, p 451.

[2] Ueberschwänglich ist die Darstellung von Vitet in: Les mosaïques chrétiennes (Journal des savants, 1863, p. 491).

[3] Platner und Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom, Bd. III, 1, S. 577 ff.

Dach restauriren, Johannes VIII. den Chor; Paschalis II. (1099—1118) errichtete einen Neubau über dem Untergeschoß der alten Kirche, unter Urban VIII. erhielten irische Dominicaner Kirche und Kloster. Die Restauration unter Clemens XI. durch Fontana ließ zwar den alten Charakter bestehen, fügte aber eine moderne Golddecke hinzu. Von der Via di S. Clemente tritt man durch das alte Portal (Vestibulum) in den quadratischen Vorhof (Atrium), der von vier nach innen offenen Portiken umgeben ist, und in dessen Mitte sich der Weihbrunnen (Cantharus) befand. Die Kirche ist dreischiffig, der vordere Theil, mit Weglassung der Seitenkapellen, wäre als Narthex zu denken; in der zweiten Hälfte des Mittelschiffes der erhöhte Chor, durch besondere Marmorschranken abgesondert, auf denen das Monogramm Johannes' VIII. erkennbar ist. Die Inschrift der Cathedra in der Tribuna berichtet, daß dieser Stuhl von dem Cardinalpriester Anastasius unter Paschalis II. gestiftet wurde, und es ist sehr wahrscheinlich, daß diese Inschrift auf das gesammte Presbyterium und die Mosaiken der Tribuna insbesondere bezogen werden muß. Wie nun die Kirche am Anfang des zwölften Jahrhunderts eingerichtet wurde, nachdem sie bei der Plünderung Roms durch Robert Guiscard gelitten hatte, so sehen wir sie in den wesentlichen Zügen noch vor uns, wenn man sich die vergoldete Decke und die Seitenkapellen fortdenkt.

Die Mosaiken der Tribuna enthalten über dem Bogen in der Mitte Christus im Medaillon, ihm zur Seite die Symbole der Evangelisten, darunter links S. Laurentius und S. Paulus, rechts S. Petrus und S. Clemens, unter Laurentius Isaias, unter Clemens Jeremias, an unterster Stelle Bethlehem und Jerusalem. In der Wölbung der Apsis erscheint der Erlöser am Kreuz (mit geschlossenen Augen), dessen mit den zwölf Tauben — den Bildern der Apostel — besetzter Stamm aus den Ranken des Weinstocks hervorwächst, die sich über den Goldgrund der Wölbung ausbreiten. Maria und Johannes stehen zu den Seiten des Kreuzes; innerhalb des Gezweiges sieht man die vier Kirchenlehrer, außerdem kleinere Figuren von Menschen und Vögeln, während um den Fuß des Kreuzes grünende Pflanzen stehen. An den vier Flüssen des Paradieses sehen wir zwei dürstende Hirsche, das bekannte Symbol der heilsbedürftigen Seelen, weiterhin zwei Pfauen; ganz oben ragt aus farbiger Glorie die göttliche Hand. Unter der Bordüre sieht man das göttliche Lamm in der Mitte der zwölf Lämmer; unter dem Mosaik: Christus und die zwölf Apostel, Malerei vom Jahre 1400.

Der Fortschritt in diesen Mosaiken tritt in einer größeren Lebensfähigkeit der menschlichen Gestalt zu Tage: während in früher erwähnten Malereien der Erlöser mit starren, offenen Augen und der Todeswunde erscheint, ist hier durch die geschlossenen Augen der Tod, also die Vollendung des Erlösungswerkes, constatirt, dessen Früchte der durch den Weinstock repräsentirten Kirche zufließen.

Die Malereien der Unterkirche werden mit Rücksicht auf das hohe Alter derselben verschiedenen Jahrhunderten zugewiesen, doch ist der von de Rossi angenommene Unterschied sicher zu hoch bemessen[1], da die Arbeiten der Verfallzeit in ihrer ungefügen Roheit scheinbar den Stempel des höchsten Alterthums an sich tragen und mehrere Jahrhunderte hindurch in der gänzlichen Hülflosigkeit der Formgebung sich fast gleich bleiben; dazu kommt die theilweise Zerstörung, die ein Urtheil erschwert. Am Ende des südlichen Seitenschiffes begegnen wir Fragmenten von Heiligenfiguren mit Nimben, Darstellungen aus dem Leben der hll. Cyrillus und Methodius, sowie schönem Ornament. Auf dem Pfeiler des Mittelschiffes: oben S. Antonius (verstümmelt), dann der Prophet Daniel, im griechischen Costüm, zwischen den Löwen; in der Mitte daneben S. Blasius, einen Gegenstand aus der Kehle des von der Mutter ihm übergebenen Kindes ziehend; an letzter Stelle fünf springende Löwen; unter den beiden Mittelbildern geschmackvolle Ornamentstreifen. Weiter vorn sehen wir die Wunderthaten des Benedictiners Libertinus, welche sich auf die Abtei Fondi beziehen und schon von Gregor dem Großen in seinen Dialogen berührt werden.

Im Mittelschiffe befindet sich eine gut erhaltene Reihe von Bildern, darunter: nahe bei der Apsis die Inthronisation des hl. Clemens durch Petrus, während S. Linus und Cletus zur Seite stehen; in der Mitte das Wunder an Sisinius. Wir sehen hier den Papst das Meßopfer in einer mit sieben Lampen geschmückten Kirche darbringen, während rechts vom Altar vier tonsurirte Cleriker als Assistenten, links die zur Christin bekehrte Theodora nebst ihrem — wegen seines heimlichen Eindringens in die Kirche mit Blindheit gestraften — Gemahl Sisinius auftreten. Unter den vier Priestern erblicken wir die Stifter dieses Votivbildes, darunter die Inschrift: ‚Ich Beno de Rapizo, mit meiner Gattin Maria, ließ aus Liebe zu Gott und zum heiligen Clemens dieses Bild malen.‘ Der Name Rapizo tritt übrigens im elften Jahrhundert wiederholt im Register von Tarfa auf, auch spielte ein Rapizo (Comes Tudertinus) zur Zeit Gregors VII. eine bedeutende Rolle. Diese Composition schließt nach unten wieder mit einer Bordüre ab, es folgt dann eine und zwar ziemlich ungeschickt dargestellte Scene aus dem Leben des Sisinius, wo dieser den Papst Clemens für einen Zauberer hält und befiehlt, ihn zu binden; doch ergreifen seine Schergen, durch ein Wunder geblendet, eine Säule, die sie fesseln und forttragen.

Auf einem andern, dem Eingang etwas näheren Pfeiler begegnen wir oben dem thronenden Christus, einmal mit Gabriel und Papst Nicolaus I., dann

---

[1] Crowe und Cavalcaselle I, S. 71 versetzen sie in das zwölfte Jahrhundert, was nur für einen Theil derselben passen würde. Wenn Papst Leo IV. mit quadratischem Nimbus, also noch lebend dargestellt ist, können diese Malereien nicht sämmtlich im zwölften Jahrhundert entstanden sein!

Michael und S. Clemens zur Seite; darunter drei Scenen aus der Geschichte des hl. Alexius. Die Ostwand des Mittelschiffes zeigt die Himmelfahrt Mariä, darüber den von vier Engeln getragenen thronenden Erlöser, darunter die Apostel. In der Ecke rechts S. Vitus, links Papst Leo IV. mit grünem, quadratischem Nimbus, zum Zeichen, daß er noch lebte, als man das Bild anfertigte (847—855). Zur Seite dieser Fresken die Kreuzigung, daneben die zwei Marien am Grabe des Herrn, in der Mitte Christus in der Vorhölle, zu unterst die Hochzeit von Cana. In der Vorhalle die Uebertragung der Reliquien des hl. Cyrill aus dem Vatican nach S. Clemente, wobei Papst Nicolaus I. († 867) mit dem Heiligenschein folgt. An derselben Seite, rechts vom alten Eingang, ein Votivbild des Beno de Rapizo, mit seiner ganzen Familie um das Rundbild des hl. Clemens gruppirt. Zwischen der ersten und zweiten Vorhalle treffen wir noch ein auf die Slavenapostel bezügliches Bild, nämlich die beiden Heiligen, welche durch Michael und Gabriel dem thronenden Erlöser präsentirt werden.

Zu Rom besitzt die Kirche der Quattro Coronati, die in malerischer Lage auf einem Vorsprunge des nördlichen Cälius sich erhebt, in der Kapelle S. Silvestro, welche Innocenz II. (1130—1143) errichten ließ, merkwürdige Wandgemälde aus der Geschichte des hl. Sylvester und Constantins, von byzantinischem Charakter [1], wie das Ceremoniell erkennen läßt, von dem Papst und Kaiser umgeben sind: die Trabanten, die demüthige Haltung der Untergebenen weisen entschieden auf Byzanz hin. Von Compositionen finden wir: im Hintergrunde der Kapelle Christus und die zwölf Apostel, dann Constantin, das Volk anredend — die Erscheinung der Apostelfürsten im Traum Constantins — die Gesandtschaft desselben an den Papst, der sich nach dem Berge Soracte zurückgezogen hatte — das Vorweisen der Bilder Petri und Pauli an den Kaiser und Erkennung der Apostel, die er im Traum geschaut — die Taufe Constantins — ferner: Constantin überreicht dem Papst eine Mitra — er hält die Zügel des Pferdes, das der Papst besteigt. Dann folgt die Auffindung des wahren Kreuzes durch Helena und einige Fragmente, vielleicht auf Wunder des Papstes bezüglich.

Einige Zeit nachdem in Montecassino griechische Künstler ihre Thätigkeit aufgenommen, erhob sich in Venedig eine Schule von Mosaicisten, deren Arbeiten in S. Marco vorliegen. Diese merkwürdige Kirche, auf der Piazza neben dem Dogenpalaste erbaut, war zunächst (829) in Form einer Kapelle angelegt worden [2], um die Reliquien des hl. Marcus, die man

---

[1] Platner und Bunsen III, 1, S. 504. Agincourt (pl. 101) versetzt die Malereien in das dreizehnte Jahrhundert, doch stammen sie sicher aus der Zeit Innocenz' II. Die von Agincourt reproducirte Kreuzigung mit der Inschrift 1248 ist dem Stil nach abweichend und viel späteren Ursprungs.

[2] Cfr. Monumenti artistici e storici delle provincie Venete, Milano 1859, p. 9 s.

aus Alexandrien hierhergebracht hatte, aufzunehmen und als Hauskapelle des Dogen[1]. Giustiniano Partecipazio, der zehnte Doge, begann den Bau, überließ ihn aber unvollendet seinem Bruder und Nachfolger Giovanni; in dem Volksaufstande gegen Pietro Candiano IV., im Jahre 976, brannte die Kirche ab und wurde von Pietro Orseolo prachtvoller und größer wieder aufgebaut, als sie vorher gewesen war, doch erst unter Domenico Contarini vollendet (1043). Domenico Selvo (1071—1084) war der erste unter den Dogen, der farbigen Marmorbelag und Mosaiken ausführen und aus Athen, wie von den griechischen Inseln Säulen herbeischaffen ließ. Unter Ordelaffo Faliero (1085) wurde die Kirche eingeweiht, die nun in ihrer wunderbaren Vereinigung der Stilarten mit ausgeprägtem griechischem Charakter eines der merkwürdigsten und reichsten Denkmäler Italiens bildet[2]. Die zahlreichen Ausbesserungen, denen die Mosaiken von S. Marco ausgesetzt waren, lassen ein Urtheil darüber, wann die verschiedenen Theile ausgeführt wurden, unzuverlässig erscheinen; die ältesten Theile mögen wohl die Figuren des Erlösers, der allerseligsten Jungfrau und des hl. Marcus über dem Haupteingang und die alttestamentlichen Compositionen an der Decke der Vorhalle sein, anfangend mit der Genesis; ein Vergleich mit denjenigen der Monumente des Dogen Vitale Faliero, begraben 1096, und der Felicia, Gattin des Dogen Vitale Michiel, gestorben 1111, zu beiden Seiten des Haupteinganges ergibt wenigstens, daß sie innerhalb dieses Zeitraumes entstanden sein könnten[3]. Wahrscheinlich sind den Mosaiken der Vorhalle jene der Kuppeln, der Bogen und Wände der Kirche gefolgt, wo wir den Scenen aus dem Neuen Testamente begegnen, sowie verschiedenen Heiligen und symbolischen Darstellungen; darauf kamen wohl die Arbeiten an den Außenwänden, so daß im Verlaufe von 200 und mehr Jahren in demselben Stil nach Vorbildern gearbeitet wurde. Nur wenige Inschriften geben von der Thätigkeit der Künstler Aufschluß, so die-

---

[1] Auf dem Terrain, welches jetzt S. Marco einnimmt, existirten vordem zwei Kirchen, der Tradition nach von Narses, dem Feldherrn Justinians, errichtet, der sich der Venezianer bediente, um Ancona von den Ostgothen zu befreien; nach erlangtem Siege baute Narses infolge eines Gelübdes zwei Kirchen, die eine S. Theodor geweiht, die andere S. Menas und Geminianus. Die erste, zerstört 976, wurde wieder hergestellt und befindet sich jetzt hinter S. Marco, die andere existirte bis zum zwölften Jahrhundert auf der Piazza von S. Marco. S. Teodoro diente bis 831 als Kapelle der Dogen. Die Chronik von Altinate (Arch. stor. it. vol. 8, p. 208) besagt: ‚Unam (ecclesiam) fundavit (Narses) ad honorem Scti Theodori martiris et preciosis columpnis et lapidibus exposuit ad hornandum . . dux sibi constituit esse capellam in omnium ducum potestate sive dominatione.‘

[2] Sansovino, Venezia descritta 1581, lib. II, p. 29 s.; über Selvo p. 228. Cfr. Dandolo, Chronicon Venetum ap. Muratori, It. rer. script. t. XII. Zanetti, Della pittura veneziana, Venezia 1771, p. 561. Joh. und L. Kratz, Der Dom des hl. Marcus in Venedig.

[3] Zanetti l. c. p. 562. Vgl. Rumohr, Ital. Forsch. I, S. 175.

jenige über der Seitenpforte, nahe an der Kapelle von S. Clemente[1], aus der wir ersehen können, daß ein gewisser Petrus im Jahre 1168 dort gearbeitet hat. Daß man auch 90 Jahre darnach hier beschäftigt war, also um 1258, berichtet Vasari, indem er von Andrea Tafi erwähnt, daß dieser sich nach Venedig begeben habe, um solche Art der Malerei zu erlernen und nach Florenz einen gewissen Apollonios, Mosaicisten von S. Marco, gebracht habe. Daß Theophanes, der ausgezeichnete Maler aus Byzanz, der um 1200 in Venedig lebte, Cartons oder Entwürfe für die Mosaiken anfertigte, läßt sich wohl annehmen. Zu den älteren bedeutenden Mosaiken in S. Marco gehört, neben dem Christus zwischen Maria und S. Marcus, die Taufe Christi, wo eine stattliche Reihe von Engeln huldigend auftritt. In der Hauptapsis nochmals der thronende Erlöser, unter ihm zwischen den Fenstern die Evangelisten: so bildet er den Anfang und das Ende des ganzen Cyklus. In den drei großen Kuppeln des Mittelschiffes sind die drei göttlichen Personen verherrlicht: in der östlichen Gott Vater, in der mittleren Christus, westlich der heilige Geist, umgeben von Aposteln, Heiligen, Engeln und Tugenden. Stark byzantinischen Charakter tragen die Scenen aus dem Leben des Herrn in den Kuppeln des Querschiffes an sich in dem feierlichen Ernst, dem Getragenen der Auffassung und den gedehnten Körperformen; an den Seitenschiffen treten dann die Martyrien von Heiligen, namentlich des Petrus und der andern Apostel, in derberer Formgebung auf, die mehr an die einheimische Kunst des dreizehnten Jahrhunderts erinnert[2]. An der Decke der Kapelle des hl. Zeno entwickelt sich das Leben der hll. Petrus und Marcus in sehr lebendigen Scenen, zum Theil bis zur Leidenschaftlichkeit dramatisch bewegt, so der Martyrtod des hl. Marcus, der, am Boden liegend, eine Kette um den Hals geschlungen und die Füße mit Stricken gebunden, von zwei Henkern fortgeschleift wird, während ein dritter ihn durch Schläge zu tödten sucht.

In der südlichen Vorhalle, die zugleich Baptisterium ist, erscheint der thronende Christus, von den Chören der Engel, der himmlischen Hierarchie umgeben, und es möchte diese wohl die älteste vollständige Darstellung[3] der neun Chöre der Engel im Bereiche der italienischen Kunst und zugleich das Vorbild für die Mosaiken in der Kuppel des Baptisteriums zu Florenz sein, wo wir der gleichen Anordnung begegnen[4].

---

[1] Anno D. MCLVIII. Cum Dux Vitalis Michael . . epit Petrus tabulas au . . . epit. Der Satz ist durch ein Fenster unterbrochen. Cfr. Zanetti p. 563.

[2] Lübke, Gesch. der ital. Malerei, Bd. I, S. 78: ‚Das Ganze dieses großartigen Bildercyklus stellt sich in ächt mittelalterlichem Geist als gemalte Biblia pauperum dar, als kolossales aufgeschlagenes Bilderbuch für die „Armen im Geiste", die des Lesens unkundig sind.‘ Eine durchaus richtige Ansicht vom Ziel der christlichen Malerei jener Zeit.

[3] Förster, Gesch. der ital. Kunst I, S. 316. Vgl. Grimouard, Guide de l'art chrétien III, p. 187 sv.

[4] Dionysius Areopag., De coelesti hierarchia c. 6 (ed. Venet. 1755 t. I, p. 50), führt die Reihen der Engel so auf: Thronos, Cherubim, Seraphim — Potestates,

Die Thätigkeit dieser byzantinischen Malerschule in Venedig breitete sich auch auf die weitere Umgebung aus, so besitzen wir im Dom zu Torcello eines der wichtigsten Monumente byzantinischen Stils in Italien, nämlich eine der griechischen Auffassung entsprechende Darstellung des jüngsten Gerichts von imponirender Größe, auf der Westwand der Kirche, dann in der Apsis eine in streng byzantinischen Formen gehaltene Madonna mit dem Kinde, neben ihr mehrere Heilige, darunter die zwölf Apostel: griechische Arbeiten, vielleicht aus dem Anfang des elften Jahrhunderts; außerdem die Kreuzigung, das Hinabsteigen zur Unterwelt und die Auferstehung des Herrn: Werke, die mit denen von S. Marco in Venedig augenscheinliche Verwandtschaft besitzen.

Die Kathedrale von Torcello (S. Maria Assunta) erbaute Paulus, Bischof von Altino, im Jahre 697; eine Restauration fand 864 statt. Bischof Orso, Sohn des Dogen Pietro Orseolo, ließ 1008 die baufällige Kirche abermals herstellen[1]. Jener Zeit scheint auch das imposante Mosaik des letzten Gerichts zu entstammen, welches diese große Aufgabe der christlichen Kunst in der den Byzantinern eigenen Weise zu lösen versucht. Die Composition ist in sechs horizontal abschneidende Felder zerlegt, welche die Grundidee vereinigt, daß der Erlöser durch seinen Tod den Gerechten des alten Bundes das Leben brachte und die Macht des Weltenrichters erworben hat. Im oberen Giebelfeld erscheint deßhalb als Spitze der Composition die Kreuzigung, darunter der Erlöser mit dem Kreuz, auf der zertrümmerten Pforte der Unterwelt und dem zu Boden geworfenen Satan stehend, zugleich mit der Rechten den Adam ergreifend, während Eva daneben steht; andere Seelen blicken von der Tiefe zu ihm auf, nach Errettung verlangend; an der Seite die Schaaren der Befreiten, während Johannes, der Vorläufer des Herrn, auf ihn hindeutet[2]. Zwei Engel in überlebensgroßen Formen schließen die Composition an den Seiten ab. In der dritten Abtheilung beginnt das letzte Gericht: der thronende Erlöser ladet mit der Rechten die Seligen zu sich ein, den Sündern zeigt er strafend die Linke; rechts von ihm fürbittend und seinen Zorn mildernd Maria, links Johannes der Täufer, weiterhin die Apostel auf zwölf Thronen sitzend, dahinter Schaaren der Engel. Die vierte Abtheilung enthält in der Mitte die Bundeslade mit dem Gesetz und dem

---

Dominationes, Virtutes — Angelos, Archangelos, Principatus. S. Gregor, Moral. lib. II, gibt eine andere Ordnung: Seraphim, Cherubim, Thronos — Dominationes, Principatus, Potestates — Virtutes, Archangelos, Angelos.

[1] P. Anselmo Costadini, Osservazioni intorno alla chiesa cattedrale di Torcello ed alcune sue sacre antichità. Cornelius Flaminius, Ecclesiae Turcellanae antiquis monumentis illustratae. Venezia, Pasquali, 1630.

[2] Cfr. Didron, Manuel d'icon. chrét. p. 199. Die Legenda aurea (Jacob. a Vorag.) nennt (de resurrect. Dom.): Adam, Eva, Loth, Isaias, David, Simeon, Johannes den Täufer als hervortretende Personen. Förster, Ital. Kunst I, S. 318, vermuthet irrthümlich Moses; die von Christus emporgezogene Person ist ihm unbekannt.

Evangelium, überragt von dem Kreuze, welches am rechten Querbalken die Lanze, am linken den Schwamm trägt, während zwei Engel die beiden Endpunkte des Altars bewachen und die Stammeltern betend davor knieen. Posaunenblasende Engel rufen zur Auferstehung; Erde, Meer und wilde Thiere geben die Todten heraus. In der Mitte sitzt auf einem Seeungethüm das personificirte Meer (Θάλασσα), eine große weibliche Gestalt, die Krone auf dem Haupte und das Scepter in der Linken. In der fünften Gruppe entfaltet sich das eigentliche Gericht: eine große Wage, deren linke Schale den Bösen, die rechte den Guten angehört, prüft die Thaten der Menschen; auf der einen Seite des Engels stehen die Berufenen, auf der andern werden die Verdammten in die Hölle hinabgestoßen, wo sie der flammende Lucifer aufnimmt. Vom Throne des Richters in der Höhe, und zwar von seinen Füßen, geht ein Flammenstrom aus, der in den Rachen der Hölle hinabströmt, die Sünder verschlingend und verzehrend. Die untersten Scenen, welche durch die Thüre zerlegt werden, führen links die verschiedenen Höllenstrafen, rechts das Paradies vor Augen, bewacht von einem Engel. Wir sehen hier auch den guten Schächer, dem der Erlöser das Paradies versprochen, eine jugendliche Gestalt mit einem Kreuz, daneben die Gestalt Abrahams, der die tugendhaften Seelen in seinem Schooße hält. Petrus öffnet mit den Schlüsseln der Menge der Auserwählten, die sich um den Eingang drängen, die Pforten des Paradieses. Ob die weibliche Gestalt mit erhobenen Armen als Maria zu deuten sei, die sonst nur thronend hier dargestellt wird, ist zweifelhaft. Trotz der mangelhaften anatomischen Kenntniß und der Roheit der Formgebung ist die Kraft der Vorstellung doch überwältigend.

Die Züge dieses Bildes finden sich im Wesentlichen im Handbuch der Malerei des Berges Athos angegeben[1]; es heißt darin:

‚Christus sitzt auf einem hohen und erhabenen Throne, mit der Rechten segnet er die Heiligen, mit der Linken zeigt er den Sündern die Nägelmale; zu den Seiten die Heiligste und der Vorläufer bezeugen ihre Ehrfurcht, die zwölf Apostel sitzen auf zwölf Stühlen, und mit ihnen stehen alle Heiligen zu seiner Rechten ... in der ersten Reihe der Chor der Erzväter, der Patriarchen und Propheten, in der zweiten der Chor der Bischöfe, der Martyrer und Asceten, in der dritten der Chor der gerechten Könige und der Frauen &c. Zur Linken hingegen sind vereinigt alle Sünder, welche von ihm weggetrieben und mit den Teufeln verurtheilt sind. ... Das Zeichen des Kreuzes ist vor dem Throne mit der Bundeslade des Herrn, die Zeugnisse des Gesetzes und der Propheten mit dem heiligen Evangelium sind aufgeschlagen ... und ein Feuerstrom geht von den Füßen Christi aus, die Teufel werfen viele hinein und peinigen sie grausam; sie sehen in der Ferne gegenüber den Schooß Abrahams und das Paradies mit allen Heiligen &c.‘ Die Beschreibung des

[1] § 388. Deutsche Ausgabe von Schäfer S. 266 ff. Manuel d'icon. chrét. p. 268 sv.

jüngsten Gerichts in der Kirche zu Salamis, geweiht der Panagia-Phaneromeni, welche Didron gibt[1], ist zur Vergleichung höchst wichtig; übrigens ähneln alle in Griechenland entworfenen Compositionen dieses Gegenstandes, einige Einzelheiten abgerechnet, sehr der von Salamis. Die Darstellung nimmt dabei regelmäßig die westliche Mauer ein, an welcher bei den Griechen die Eingänge angebracht sind.

Andere Monumente der byzantinischen Künstler von Venedig treffen wir in der Apsis des Domes von Murano, nämlich eine kolossale thronende Madonna mit Kind, in der nördlichen Seitenapsis des Domes von Triest denselben Gegenstand, darunter die zwölf Apostel. Das Mosaik der Kirche von S. Cipriano auf der Insel Murano, der thronende Erlöser zwischen Maria, Petrus, Johannes Baptista und S. Cyprian, wurde von der preußischen Regierung angekauft und in die Friedenskirche nach Potsdam versetzt.

Die griechische Kunst befand sich schon auf dem Wege des Verfalls, als die Mosaiken von S. Marco und Montecassino in's Leben traten; doch hat sie immerhin das Verdienst, einige Traditionen alter Kunstübung in einer Zeit nach Italien verpflanzt zu haben, wo der einheimische Sinn dafür fast gänzlich erloschen war. Der Fußboden der Kirche von S. Marco ist von äußerst mannigfaltigem Ornament in Steinmosaik belegt; auch die Mauern und Decken sind reich mit Thieren, Guirlanden, Ranken überzogen und zwar in ausgesprochen byzantinischem Stil. Man findet in einigen Kirchen der Umgebung von Venedig ähnliche Motive als Fragmente wieder, so auf Murano in S. Maria e Donato, mit dem Datum 1140.

Im südlichen Italien nahm die musivische Kunst unter den normannischen Fürsten einen großen Aufschwung. Diese Insel war eine der Provinzen des byzantinischen Reiches geblieben, seitdem Belisar sich ihrer bemächtigt hatte (535) bis zu dem Einfall der Araber 827. Unter Basilius von Macedonien waren die Griechen, nachdem sie die Flotte der Sarazenen geschlagen, in den Besitz vieler Städte gelangt, auch das Mosaik war überall gepflegt worden, wo griechische Cultur blühte. Die Normannen, welche zunächst im Dienste der Fürsten von Capua, Neapel, Benevent und Salerno Kriegsdienste geleistet, erhielten 1027 den ersten festen Sitz in Italien, indem ihnen der Fürst von Neapel einen Strich Landes verlieh, wo sie die Stadt Aversa bauten und von wo aus dann weitere Eroberungen stattfanden. Als Robert Guiscard zum Führer erwählt worden, fiel der größte Theil von Unteritalien allmählich in die Hände der Normannen; 1060 ward er Herzog von Apulien und Calabrien und erkannte den Papst als Lehensherrn an. Im Jahre 1072

---

[1] Manuel d'icon. p. 270 sv., deutsche Ausgabe von Schäfer S. 269, Anm. 1. Didron, Annal. archéol. vol. I, p. 165. Daselbst Fig. 12 eine Abbildung des richtenden Christus aus dem Fresco der Kirche zu Salamis, welches zwar erst 1755 entstanden ist, aber die ikonographischen Züge treu bewahrt hat.

fiel die Insel Sicilien mit der Hauptstadt Palermo dem Normannen Robert Guiscard und seinem jüngsten Bruder Roger zu, dessen Sohn Roger II. ganz Unteritalien mit Sicilien vereinte. Durch gute Verfassung und Rechtspflege, Bildung vermöge weltberühmter Lehranstalten, wie die zu Salerno, Amalfi und Neapel, durch Hebung des Landbaues gelangte das normannische Königreich zu einer Blüthe, welche die aller übrigen Staaten Italiens überflügelte, bis der kraftvolle Herrscherstamm den Reizen der südlichen Natur erlag und der Einfluß mohammedanischer Sitten, Glaubensvorstellungen und Lebensformen die christliche Gesellschaft der Auflösung nahe brachte. 56 Jahre lang blieben die reichen Länder in den Händen Rogers und seiner beiden Nachfolger, dann kamen sie an die Hohenstaufen. Noch jetzt erinnern die Ruinen alter Thürme und Castelle am Golf von Sorrento und Salerno, sowie stattliche Bauten in Sicilien an die romantische Zeit der Normannenherrschaft [1].

Da griechische Elemente zu allen Zeiten auf der Insel bestanden, war die Kunstübung nie völlig unterbrochen, bis unter Basilius Macedo mit der Rückeroberung vieler Städte und dem Geist einer neuerwachten historischen Kunstrichtung der Insel Kräfte zugeführt wurden, die es ermöglichten, jene Prachtbauten der Dome von Cefalù, Monreale, der Capella Palatina und andere zu vollenden. Die Thüren der Kathedralen von Amalfi und Salerno zeigen am besten, wie tüchtiger Leistungen die Kunst des elften Jahrhunderts in Byzanz noch fähig war.

Die ältesten Mosaiken aus der Normannenzeit sind die des Domes von Cefalù [2], welche Roger II. im Jahre 1148 ausführen ließ. Weithin leuchtet aus der Höhe der Apsis das kolossale Brustbild des Erlösers, im Purpurgewand und blauem Mantel, von majestätischer Größe, wenn auch mit den hageren, ascetischen Gesichtszügen der späten byzantinischen Kunst ausgestattet. Schwere, dunkle Haarmassen umrahmen dieses ernste Haupt mit den großen, aber lebensvollen Augen, der schmalen Nase, dem kleinen Munde und dem regelmäßigen Kinnbarte. Noch sorgfältiger in der Ausführung erscheinen die zwölf Apostel auf einem zweiten Friese, deren Gewandung stark an die älteren Vorbilder erinnert. Die vier Engelsfiguren neben dem Erlöser sind nicht minder bedeutend, ausdrucksvoll und feierlich, der Majestät des Christusbildes entsprechend. Unter den zwölf Aposteln sehen wir Maria, von Propheten umgeben, dann weiter unten eine Reihe von Patriarchen, Propheten und Heiligen. Die Zeichnung ist überall sorgfältig: die schweren Conturen der Verfallzeit mangeln gänzlich, die Figuren präsentiren sich in richtigen Verhältnissen. Auch die Carnation hat wieder Leben

---

[1] Amatus, Historia Normannorum (Aimé, l'ystoire de li Normand), ed. Champollion-Figéac, Paris 1835. Falcandus, Hist. Sic. ap. Murat. Ss. VII, 257.

[2] Di Marzo, Delle belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV.

gewonnen: zu dem gelblichen Fleischton treten die grünlichen Schatten, wie sie die byzantinische Kunst in den besseren Epochen anwendet; überhaupt ist das Colorit harmonisch und tief gestimmt. Die Technik des Mosaiks ist eine sichere und genaue, die Figuren wurden mit Röthel auf dem Kalkgrund vorgezeichnet, die Glaswürfel regelmäßig eingesetzt, während die römischen Mosaiken des achten und neunten Jahrhunderts auch darin grobe Vernachlässigung zeigen. An die besten Zeiten erinnert ferner das Ornament.

Von Roger II. stammen auch die Mosaiken in der Capella Palatina [1] des königlichen Schlosses von Palermo. Diese schöne Kapelle ist ganz mit kostbaren Marmorplatten und Bildwerken überzogen und gewährt in der Pracht der Farben, dem vom Goldlicht durchstrahlten Helldunkel einen wunderbaren, orientalisch reichen Eindruck. Oberhalb des sich an den Wänden herumziehenden Marmorsockels beginnen die Vorstellungen aus dem Alten und Neuen Testament. Die Decke der Apsis enthält wiederum ein mächtiges Brustbild des Erlösers, darunter Maria mit Petrus und Maria Magdalena zur Rechten, links Johannes den Täufer und Jacobus. Oben in der Kuppel: ein Medaillon mit dem Brustbilde des Erlösers, von acht Engeln umgeben; unterhalb die Figuren von David, Salomon, Zacharias und Johannes dem Täufer, in den Zwickeln die der Evangelisten. Eine griechische Inschrift, die auf einem Bande um die Kuppel herumgeht, bezeichnet den König Roger II. als Gründer der Kapelle. Diese Mosaiken gehören verschiedenen Zeiten an und sind infolge mehrfacher Restaurationen in ihrem Werthe beeinträchtigt worden; übrigens scheinen im westlichen Theile der Kirche, wo neben den Compositionen und Figuren lateinische Inschriften auftreten, einheimische Künstler, vielleicht Schüler der Griechen, thätig gewesen zu sein, denn diese Arbeiten sind neueren Ursprungs, während im östlichen Theil, also im Chor und den drei Apsiden — wie auch die griechischen Inschriften bekunden — nur byzantinische Künstler wirkten [2]. Zum Theil stehen diese Werke denen von Cefalù nach, doch ist immerhin die Ausführung eine sorgfältige und mit wenigen Tönen ein kräftiges Relief und eine bedeutende Wirkung erzielt.

Die Kirche S. Maria dell' Ammiraglio zu Palermo, jetzt La Martorana genannt, wurde von dem Admiral Georgios Antiochenos erbaut [3], von König Roger vollendet (1140). Zwei Mosaiken geben davon Kunde: einmal sehen wir den König Roger, von Christus selbst gekrönt, dann den Großadmiral von Sicilien zu den Füßen der Jungfrau niedergeworfen, welche eine Rolle mit griechischem Gebet entfaltet, in dem die Gnade des Erlösers für den

---

[1] Erbaut 1132, geweiht 1140. Cfr. Buscemi, Giornale eccl. p. la Sicilia, vol. I.

[2] Buscemi, Notizie della basilica di S. Pietro detta la capella Regia, Palermo 1840. Andrea Terzi, S. Cavallari: La capella di S. Pietro nella Reggia di Palermo, ibid. 1872, fol., mit Farbendrücken.

[3] Cfr. Di Marzo, Opere storiche inedite sulla città di Palermo, ibid. 1873, vol. 3, p. 274.

Stifter der Kirche angerufen wird. Die Figuren sind steif und gehören nicht zu den besten Werken der Kirche; von höherem Werthe dürfte der Tod Mariä über einem Bogen der Kuppel und einzelne Heilige an verschiedenen Stellen der Wände sein, zumal die weibliche Halbfigur in der Seitenapsis des rechten Querschiffes[1].

Von König Wilhelm II. stammt der prachtvolle Dom von Monreale bei Palermo, der wegen des Reichthums seiner Mosaiken den Namen des goldenen erhielt[2]. Aus der Inschrift des marmornen Grabes König Wilhelms des Guten in der Tribuna, welches der Erzbischof Don Luigi della Torre errichten ließ, lernen wir die Verdienste des Normannenkönigs um diese Kathedrale, sowie seine Beziehung zu Papst Lucius III. kennen, unter dem die Kirche vollendet wurde. Unter den Mosaiken dürfte das Dedicationsbild zu den besten Leistungen gehören: im linken Querschiff über einem bischöflichen Sitz von Marmor sehen wir den Erlöser, der dem König die Krone aufsetzt, dann am Pfeiler gegenüber den König abermals, knieend vor der Madonna, mit dem Modell der Kirche; neben Christus und Maria griechische Inschriften, neben dem König die lateinische: König Wilhelm II.

Der imposante Bau der Kirche, in schönen Verhältnissen, entspricht den Basiliken zu Ravenna und Constantinopel; der große historische Stil der Mosaiken im breiten Vortrage epischen Erzählens, in majestätischer Würde der Erscheinung, den einfachen und großartigen Formen der Architektur entsprechend, unterstützt diesen Eindruck. Auch hier ist, wie im Dome von Cefalù und in der Capella Palatina, die Wölbung der Apsis durch ein kolossales Brustbild des Erlösers eingenommen, welches durch übermenschliche

---

[1] Das Mosaik in der Kuppel wurde einer bedeutenden Restauration unterzogen, als der Verfasser dieses Buches im Jahre 1877 die Kirche besuchte, um die Mosaiken zu studiren.

[2] Cfr. Di Marzo, Opere storiche inedite sulla città di Palermo, vol. II, p. 25 s. Wilhelm II. war 1154 in Palermo geboren, folgte 1166 seinem Vater in der Regierung. 1182 war der Dom vollendet. Cfr. Testa, De vita et rebus gestis Guilielmi II. Siciliae regis, lib. I, p. 20 seq. Die von di Marzo edirte Chronik ‚Del Palermo restaurato libri IV di Don Vincenzo di Giovanni' berichtet (loc. cit. p. 29): ‚Venne in pensiero al re, che dentro quel muro (del palazzo) fosse il tesoro (del padre), e facendo riconoscere a che stanze del palagio rispondeva il muro, trovò che era stanza oscura senza alcuna entrata. Fè chiamar mastri e fatto rompere il muro, ivi trovò il tesoro da lui desiderato con oro, argento, perle, gemme ed altre cose preziose e di gran conto. Lieto allora il re, levò le monete cambiandole con l'oro e l'argento e dopo incominciò il restante a spendere in un suntuoso tempio, che fu quello di Monreale, tutto fatto di musaico dorato, il quale ci dotò di molte richezze, facendolo sede arcivescovale, il più ricco di Sicilia, e per commodità di quello vi fece abitazione, oggi città, quattro miglia discosta da Palermo: e perchè ivi furono le delizie del re, fu detto il monte Monreale. Pose al monasterio cento monaci di S. Benedetto e volle che sempre stassero in orazione per l'anima de' suoi antecessori.'

Mosaik aus dem Dom von Monreale. (Zu S. 298.)

Aus dem Dom von Monreale. (Zu S. 299.)

Größe die Stimmung des Beschauers gefangen nimmt; aber die spätere Zeit vermochte den Zügen hier nicht jene Regelmäßigkeit und jenes geistige Leben zu verleihen, wie es in dem Mosaik von Cefalù zu Tage tritt. Darunter nochmals das Bild des Erlösers in ganzer Figur und in Lebensgröße, neben Maria thronend, umgeben von den Erzengeln und den zwölf Aposteln.

Der untere Theil der Wände ist mit großen Marmortafeln belegt, die schönes geometrisches Ornament in opus sectile enthalten; oberhalb desselben ziehen sich in fortlaufender Erzählung die Geschichten des Alten und Neuen Testaments in zwei Streifen übereinander hin, so daß das Hauptschiff, und zwar an der rechten Seite beginnend, nur alttestamentliche Scenen enthält, die Seitenschiffe die des neuen. Die Vierung im Mittelpunkt der Kirche zeigt in Medaillons die Vorfahren des Erlösers und die göttliche Sophia, das ewige Wort, von Michael und Gabriel angebetet. Durch Inschriften werden die historischen Scenen erläutert [1], in denen zumal diejenigen Ereignisse zur Darstellung kommen, welche den Zusammenhang der göttlichen Offenbarung, die Vorbereitung auf die Ankunft des Erlösers enthalten. In den Apsiden der Seitenschiffe begegnen uns Ereignisse aus dem Leben der Apostel.

In den Bilderreihen aus dem Alten und Neuen Testament ist die Erzählung lebhaft und überzeugend, die Gruppirung nicht gehäuft, sondern durchsichtig und verständig. Die Proportionen sind gut, die Figuren schlank und gut bewegt, im Ausdruck zwar nicht so lebensvoll, wie die des Domes von Cefalù, aber noch immer von bedeutender Wirkung. Einige Neigung zum Materialismus tritt in der Kreuzigung hervor, wo die Züge der Marter, die nach rechts stark ausgebogene Figur, das herabgesunkene Haupt, der zerdehnte Körper schon die spätgriechische Auffassung bezeugen. Im Colorit machen sich anstatt der grünlichen Schattentöne des Fleisches röthliche und graue bemerkbar; der Hintergrund ist Gold, der coloristische Eindruck des Ganzen noch ein prächtiger und harmonischer. Ungleichheiten in der Ausführung sind wohl dadurch zu erklären, daß Griechen und Italiener, als Schüler der ersteren, hier zusammen thätig waren; überhaupt ist nicht zu verkennen, daß die Uebereilung, mit der diese Fülle von Compositionen zur Vollendung gebracht wurde, und der Mangel an vorbereitenden Studien bei näherer Prüfung bermerklich hervortreten.

Den Einfluß der sicilianischen Mosaicisten auf dem Festlande können wir in dem von Robert Guiscard 1084 gestifteten Dome von Salerno bei den Resten von Mosaiken verfolgen, die aus der Zeit der Gründung noch erhalten sind.

---

[1] Die Inschriften bei Lello, Historia della chiesa di Monreale, Roma 1596, p. 7 s. Cfr. Serradifalco, Duomo di Monreale, Palermo 1838. Morso, Palermo antico, Palermo 1827. Gravina, Storia del Duomo di Monreale, Palermo 1859. Letzteres das Hauptwerk mit vorzüglichen Abbildungen, in Folio. Hittorf & Zanth, Architecture de la Sicile, Paris 1835.

Werfen wir nun noch einen Blick auf zwei entlegene Stätten, an denen gleichzeitige musivische Werke entstanden, auf Jerusalem und Paris.

Während der Kreuzzüge wurden die Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem und die Kirche der hl. Maria, oder der Geburt, zu Bethlehem musivisch verziert, aber nur wenige Fragmente sind in den Kapellen des heiligen Grabes den Umwälzungen durch den Islam entgangen [1]. Diesseits der Alpen haben wir ein Beispiel von Mosaiken in der Kirche von S. Denis. Abt Suger (1082—1152) läßt uns zugleich aus den Acten seiner Verwaltung erkennen, daß diese Kunstart damals in Frankreich ungebräuchlich war [2]. ‚Zur Linken,‘ bemerkt er, ‚haben wir die alten Thore angebracht, unter ein Mosaik, welches wir innerhalb des Bogens einfügen ließen: eine neue und ungewöhnliche Arbeit, die wir da unternommen haben.‘ Doublet, in seiner Geschichte der Abtei von S. Denis [3], spricht noch von einem andern Mosaik, welches den Boden der Kapelle S. Firmin bedeckte: es war augenscheinlich sehr kostbares opus Alexandrinum aus Marmor, Jaspis, Porphyr und andern Steinarten zusammengesetzt; in der Mitte des Fußbodens in einem Rund sah man die Figur eines Abtes in seinem Amtskleide; zweifellos geht auch dieses Mosaik bis in die Zeiten des Abtes Suger hinauf und wurde von demselben Künstler ausgeführt, der das Werk über der Seitenpforte vollendete.

Von Miniaturen in Italien wäre das Lobgedicht auf die Gräfin Mathilde aus dem zwölften Jahrhundert zu nennen (1125 verfertigt. Vaticana Nr. 4922), dessen Urheber der Priester und Benedictinermönch Donizo aus Canossa ist, welcher es unternommen hat, die Tugenden der Markgräfin von Canossa zu schildern. Das Hauptbild bezieht sich auf die von dem Urgroßvater der Mathilde, Atto, Herrn von Canossa, erlangten Reliquien: die Gräfin sitzt auf einem Throne, zur Linken hat sie den Obersten der Wache, rechts den Autor des Werkes, dasselbe präsentirend, wie die Inschrift erkennen läßt [4]. Ein anderes Bild zeigt wiederum Mathilde auf ihrem Thron,

---

[1] Melchior de Vogüé, Les églises de la Terre sainte, Paris 1860. Quaresmius, Elucidatio Terrae sanctae, 1639. Gerspach, La mosaïque, Paris, p. 116.

[2] Duchesne, Hist. Franc. Ss. t. IV, p. 342. Doublet, Histoire de l'abbaye de S. Denis p. 317. Labarte II, p. 375.

[3] l. c. p. 317.

[4] ‚Mathildis lucens, precor, hoc cape, clara, volumen.‘ Cfr. Agincourt pl. 66. Platner und Bunsen Bd. II, 2, S. 348. Das Gedicht ist auf Pergament geschrieben (88 Blätter) und in sehr verschiedenen Charakteren. Leibniz gab es in der Sammlung: Scriptores Brunsvic. illustr. t. I, p. 169; Muratori in den Script. rer. Ital. t. V, p. 337. Die ersten sieben Blätter des Manuscripts enthalten verschiedene Gegenstände, so eine Notiz über die Kostbarkeiten, welche Mathilde aus dem Schatz der Kirche zu Canossa entnommen hatte, um sie der römischen Kirche zu schenken, und ein Verzeichniß der Gegengeschenke, dann ein Widmungsschreiben des Autors an die Fürstin, den Index der Kapitel. Auf der ersten Seite des siebenten Blattes findet sich eine Art Prolog, auf der Rückseite das erste größere Bild, dann fängt das Gedicht an,

rechts einen sitzenden Abt mit Pastorale und Mitra, zu ihren Füßen einen bittenden König, augenscheinlich Heinrich IV., der auf Verwendung der Gräfin und des Abtes Hugo von Cluny die Absolution erhielt. In andern Bildern werden die Vorfahren der Gräfin von dem gedachten Atto bis auf ihre Eltern, den Markgrafen Bonifacius und Beatrix, dargestellt. Die Umrisse der Figuren sind sehr unbeholfen mit der Feder gezogen, das Fleisch ist meist ungefärbt und ohne Schatten, die Zierrathen der Gewänder sind vergoldet; übermäßig groß erscheinen die Extremitäten der Figuren. Diese Malereien sind vielleicht Werke des Ubertus von Lucca, der in einer Handschrift des Gedichtes von Donizo über die Genesis als der Autor der Bilder daselbst genannt wird.

In den von Tosti beschriebenen Manuscripten in Montecassino, vom elften und zwölften Jahrhundert, wären noch einige Miniaturen zu nennen [1], so im Autograph der Chronik von Leo Marsicanus einige Initialen, in denen byzantinische Elemente mit den nordischen häßlichen Thiergebilden vereinigt sind; ferner im Codex 98 der thronende Christus, welcher der griechischen Kunst angehört, während das Ornament barbarische Formen zeigt. Codex 99 enthält eine schöne Verkündigung mit einem lebensvollen Engel Gabriel in Federzeichnung, ein rein griechisches Motiv, wie auch der Thron beweist; auf den Arkaden, welche die Composition nach oben abschließen, wieder die phantastischen Thierbilder. Das Colorit in diesen Malereien ist armselig und besteht nur in dünner Wasserfarbe [2].

Das griechische Menologium in der Vaticana zeigt in den schlanken Figuren, ernsten Köpfen und der gefälligen Anordnung der Compositionen Züge der lebensvolleren normannischen Kunstepoche, wie sie in den Mosaiken von Unteritalien hervortreten [3].

Von Malereien wären noch die von S. Paul außer den Mauern in der Kapelle S. Giuliano zu nennen [4]: an der Hinterwand die Kreuzigung, dabei Sol und Luna in Halbfiguren. Christus hat den linken Arm vom Kreuze gelöst und auf eine Gestalt gelegt, die ihn umarmt hält; er trägt ein kurzes Lendentuch, der rechte Fuß wird angenagelt; zu den Seiten Maria und Johannes. Dann noch einige Compositionen: Christus am Oelberg, wobei der den Erlöser tröstende Engel mit Stab griechischen Charakter besitzt,

---

welches Blatt 78 endet. Der Autor, welcher den Tod der Gräfin vernommen, hat dann noch einige Verse darüber beigefügt, sowie eine Anrede an die Stadt und Festung Canossa.

[1] Storia della Badia di Montecassino vol. II, p. 312. Cfr. Caravita, I codici e le arti a Montecassino 1869, t. I, p. 180—222.

[2] Tosti l. c. p. 312: ‚Il colorire è assai misero; non rendevano bella vista per altro che per la loro controposizione non esprimendo corpo per alcuno rilevamento di ombre, ma piana superficie.'

[3] Nr. 1613. Näheres bei Crowe und Cavalcaselle I, S. 66.

[4] Platner und Bunsen III, 1, S. 456. Agincourt pl. 96.

die Kreuztragung, die Steinigung des Stephanus; aus dem Alten Testament die Wunder des Moses vor Pharao, Jakob, Abrahams Opfer. Christus erscheint wieder mit geöffneten Augen, leidenslos, wie in S. Urbano. Die Bilder sind vielfach restaurirt und übermalt.

Zu den wichtigsten Arbeiten des byzantinischen Stils in Italien, und zwar als Arbeiten von Constantinopel selbst, gehören die ehernen Thüren der Dome von Amalfi (1066), Salerno (1084), der Basilika von S. Paul in Rom (1070), der von S. Marco zu Venedig (1112), der Klosterkirche von Montecassino (1070), der Kirchen von S. Salvatore zu Atrani bei Amalfi (1087) und von Monte S. Angelo an der Ostküste Italiens (1076). Schon an den Bauten des constantinischen Zeitalters, z. B. der Basilika zu Tyrus, dann der Agia Sophia zu Constantinopel, werden die kunstvollen, mit gravirten Erzplatten oder Elfenbeinreliefs belegten Thüren hervorgehoben. Der byzantinische Geschmack neigte sich später immer mehr den Kleinkünsten zu, deren kostbare Producte im Auslande sehr begehrt waren: durch Constantin Porphyrogenitus war diese Schule von Byzanz zu neuer Blüthe gediehen; er selbst leitete die verschiedenen Richtungen des Kunsthandwerks bestimmten Zielen entgegen, übte auch selbst einige Zweige der Kunst aus und bemühte sich, an die durch den Bilderstreit unterbrochenen Traditionen wieder anzuknüpfen. Dieser neueren Richtung der in der Technik noch sehr vollendeten, in der idealen Anschauung allmählich absterbenden griechischen Kunst gehören jene nur in Italien vorhandenen Kirchenthüren an, welche in der Weise hergestellt sind [1], daß der hölzerne Kern derselben durch Platten von Bronce, von Leisten eingerahmt, überzogen wurde. Auf diesen Platten tritt uns verschiedenartiges Ornament entgegen: entweder nur Inschriften, einfache Kreuze, oder Thiergebilde; dann finden sich auch Einzelgestalten von Heiligen, wie ganze Compositionen und zwar in der Weise ausgeführt, daß die Conturen und inneren Gewandlinien mit dem Griffel in das Erz eingegraben und mit Silberdraht oder farbigen Stoffen ausgefüllt wurden. Die sichtbaren Körpertheile der Figuren, Antlitz, Hände, Füße, belegte man mit Silberplatten, in denen die Formen durch Gravirung angedeutet sind. Bei der völligen Gleichheit der Behandlung und den an den Thüren zum Theil vorhandenen Inschriften wird die Thatsache der Ausführung in Byzanz völlig sicher gestellt [2], außerdem sind nicht weniger als fünf dieser Werke von der Familie der Panta-

---

[1] Das Verfahren betreffend, siehe A. Camesina, Ueber die Darstellungen an den Broncethüren von S. Marco in Venedig, im Jahrbuch der k. k. österr. Central-Commission IV, 1860, S. 227 ff.

[2] Auf Constantinopel weisen die Inschriften von S. Paul und Monte S. Angelo, dasselbe bezeugt Leo von Ostia von den Thüren in Montecassino; in Venedig ist nur das Jahr der Entstehung (1112) und der Name des Stifters gegeben. Dazu kommen die griechischen Texte auf den von den Propheten gehaltenen Schriftrollen. Vgl. v. Quast und Otte, Zeitschrift für christliche Archäologie, Bd. II, S. 100 f.

leonen in Amalfi gestiftet, welche in der damals blühenden Stadt, die mit Constantinopel in regem Handelsverkehr stand, eine angesehene Stellung einnahmen [1]. Der Chronist Amatus [2] gedenkt der Frömmigkeit des Grafen Pantaleon gegenüber der Verderbtheit seines Volkes; die guten Beziehungen dieser Familie zum Papst Alexander II., zum Abte Desiderius von Montecassino, wie zur Kaiserin Agnes, jenen ernsten, ascetischen Gestalten, lassen uns auf die Bedeutung jener Männer schließen, deren Stiftungen uns in hervorragenden Denkmälern hier vorliegen. Die älteste der fünf von der Familie des Pantaleon an Kirchen geschenkten Thüren ist die der Kathedrale von Amalfi: sie enthält auf 20 ihrer 24 in sechs Reihen, zu je vier, vertheilten Felder jenes verzierte, in einem halben Arabeskenornament stehende Kreuz, das sich ähnlich auf allen fünf Thüren, sowie auf der des Domes von Salerno findet. Die vier mittelsten Felder zeigen Christus, Maria, den Patron der Kirche, Andreas und Petrus. Die Zeit der Anfertigung ergibt sich daraus, daß Leo von Ostia in seiner Chronik von Montecassino (III, 18) von Desiderius berichtet: ‚Als er damals (1066) die ehernen Pforten der Kathedrale von Amalfi sah und sie ihm sehr gefielen, sandte er sogleich die Maße der Thüren von der alten Kirche nach Constantinopel und ließ sie dort arbeiten, wie sie noch sind.‘ Die Thüren von Montecassino enthalten 22 Tafeln, worauf nur die Namen der Besitzthümer der Abtei in Niello eingegraben wurden. Als Desiderius bald darauf das ganze Kloster und die Kirche größer und prächtiger aufführen ließ, paßten die Thüren nicht mehr, und Abt Oderisius ließ 1123 neue Stücke dazu fertigen, wie Petrus [3], der Fortsetzer des Leo in der Chronik von Montecassino, berichtet.

Das schönste dieser Monumente bildeten die Thüren der Basilika von S. Paul vor den Thoren Roms, welche wir nur in mehrfachen Abbildungen noch besitzen [4]. In zwölf Abtheilungen (von den 54) sehen wir hier eine

---

[1] Cfr. Guillermi Apuli gesta Roberti Guiscardi III, 477 seq. (Mon. G. Ss. IX, 275): ‚Urbs haec dives opum populoque referta videtur. Nulla magis locuples argento, vestibus, auro partibus innumeris. Hac plurimus urbe moratur nauta, maris coelique vias aperire peritus. His Arabes, Libi, Siculi noscuntur et Afri, haec gens est totum nobilitata per orbem et mercanda ferens et amans mercata referre.‘ Cfr. d'Avino, Cenni storici sulle chiese del regno delle due Sicilie, Napoli 1848. Camera, Istoria della città e costiera di Amalfi, Napoli 1836. Grimaldi, Annali del regno di Napoli, Napoli 1786. Nachrichten über das Geschlecht Pantaleons bei Camera l. c. I, 34.

[2] Amatus, Historia Normannorum, ed. Champollion-Figéac, Paris 1835.

[3] Mon. G. Ss. VII, p. 803. Die Inschriften der Thüren bei Gattula, Historia abbatiae Montis Casini, Venetiis 1733, Accessiones I, 172 seq. Tosti, Storia della Badia di Monte Cassino I, p. 406.

[4] Ciampini, Vet. mon. I, tab. XVIII. Nicolai, Basilica di S. Paolo, Roma 1815, tav. 11—17. Agincourt, Sculpt. pl. 13—20. Die wichtige Inschrift, welche den Künstler dieser und vielleicht der andern Thüren kennen lehrt: ‚ἐχαμώθη χειρὶ ἐμοῦ

Folge von Compositionen aus dem Leben Christi, in anderen: Figuren der Propheten und Apostel, sowie die Martyrien derselben; sechs Felder zeigen Kreuze, Adler und Inschriften, wodurch wir erfahren, ‚daß ein gewisser Staurakios, der Gießer, zu Constantinopel, im Jahre 1070, der Verfertiger ist, mit Beihülfe des Consuls Pantaleone, zu den Zeiten des Papstes Alexander IV. (Irrthum für II.) und des Mönches Hildebrand, des Archidiakons der römischen Kirche.‘ Auf einem der Bilder sieht man denn auch den Pantaleone knieend vor dem Heilande mit dem hl. Paulus als seinem Schutzpatron. Schon Stefano Borgia, in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, bemerkte die Identität des Stifters der römischen Thüren mit dem der Kirche des Monte Gargano, dem Erzengel Michael geweiht[1]. Die Thüren von S. Paul zeigen in ihren Compositionen noch Reminiscenzen des großen historischen Stils, so die Verkündigung, während die einzelnen Gestalten und Scenen vom Tode der Apostel schon die langen Verhältnisse, das Starre und Leblose der absterbenden byzantinischen Kunst aufweisen; die Gewandung, zum Theil noch großartig entworfen, stellt meist gehäufte Faltenmassen dar. Diese Mängel finden sich denn auch bei den anderen Thüren wieder, doch ist das Technische, die Mischung und Behandlung des Erzes als Träger flacher Compositionen, die mit Gold, Silber und Schmelzarbeit[2] conturirt sind, von Bedeutung für die Kenntniß der damaligen Kunstübung in Byzanz. Daß auch edlere und lebensvollere Gestalten noch in jenen Zeiten hervorgebracht wurden, zeigt das Elfenbeinrelief mit den Figuren des Kaisers Romanus IV. (1068) und seiner Gemahlin Eudoxia zu den Seiten des Erlösers, welcher beide krönt. Die Gestalt desselben, in antiker Gewandung, von schöner Breite des Faltenwurfs, mit ausdrucksvollem Kopf, präsentirt sich in durchaus reinen Verhältnissen und würdevoller Haltung; auch die Seitenfiguren zeigen individuelle, lebendige Züge; Hände und

---

Σταυρακίου τοῦ χύτου οἱ ἀναγινώσκοντες εὔχεσθε ὑπ’ ἐμοῦ.‘ Vgl. v. Quast und Otte, Zeitschrift, S. 116. Platner und Bunsen a. a. O. S. 447. Außer der griechischen eine syrische Inschrift.

[1] Memorie istor. della pontificia città di Benevento, Roma 1763, p. 178. Borgia publicirte die erste Abbildung derselben; besser die des Duc de Luynes, Recherches sur les monuments et l’histoire des Normands, Paris 1844, pl. 5.

[2] Platner und Bunsen S. 447. Rumohr (Ital. Forsch. I, 303) sah noch Theile derselben: ‚Besonders roh ist oder war die Zeichnung der kleinen Figuren an den Thoren S. Pauls. Die Köpfe waren durch Schmelzarbeit ausgefüllt, welche, wenn wir sie nach einigen Stellen, an denen sie hängen geblieben, beurtheilen dürfen, durchhin roh und verflossen gewesen (?), wie an den übrigen mir bekannten Kunstarbeiten dieser Zeit, Art und Gegend. Obwohl diese Köpfe schon an sich selbst sehr in die Länge gezogen waren, so mochten doch überall zehn bis dreizehn Kopflängen auf die Gestalten gehen, welche mithin sogar unter byzantinischen Arbeiten durch Hagerkeit sich auszeichneten.‘ Die Technik des ‚Tauschirens‘ bestand schon lange im Orient. Theophilus schreibt sie den Arabern zu.

Füße sind mit äußerster Sorgfalt und guter anatomischer Kenntniß gearbeitet[1]. Der pyramidale Aufbau der Gruppe wird dadurch hergestellt, daß der Erlöser auf einem Postament steht, während die Gegensätze der schönen, flüssigen Drapirung dieser Figur zu den steifen Brocatgewändern der kaiserlichen Personen, wie der idealen Gesichtszüge zu den Porträts durchaus malerisch wirken und die Fähigkeit der byzantinischen Künstler beweisen, noch in späten Zeiten lebensvolle Gestalten würdig der besten Epoche hervorzubringen.

Einige andere bedeutsame Werke griechischen Ursprungs wären hier noch zu nennen, um den plastischen Sinn jener Zeit näher kennen zu lernen:

Einmal das Reliquiarium, welches, der Inschrift nach, auf Befehl des Kaisers Constantin Porphyrogenitus und seines Sohnes Romanus II. (948—959) gefertigt wurde und sich jetzt im Dome zu Limburg befindet[2]. Die Emailbilder, welche sowohl das Kreuz, als die dazu gehörige Lade bedecken, zeigen die größte Feinheit der Ausführung, dabei individuelles Leben, Ausdruck in den Köpfen und sorgfältig behandelte Gewänder. Der thronende Christus, Maria und Johannes, mit zwei Engeln und den Aposteln zur Seite, sind von würdevoller Erscheinung und tragen, bei aller Kleinheit der Proportionen, die breiten Züge des historischen Stils an sich; merkwürdig ausdrucksvoll sind die Köpfe der Apostel.

Neben diesem hochbedeutenden Werke ist die Pala d'Oro in S. Marco zu Venedig, die berühmte goldene Altartafel, zu nennen, welche in kostbarer Einfassung eine große Anzahl von Emailbildern enthält[3]. Der Inschrift nach stammt sie aus dem Jahre 1105, der Zeit des Dogen Ordelaffo Faliero, wurde 1209 restaurirt und 1345 mit Edelsteinen besetzt. Die Porträts des Dogen Faliero und der Kaiserin Irene, seiner Zeitgenossin, mit einer griechischen und einer lateinischen Inschrift versehen, würden das bestätigen; dagegen ersehen wir aus der Chronik des Andrea Dandolo, sowie aus anderen

---

[1] Paris, im Medaillencabinet. Abbildungen bei Didron, Annal. archéol. vol. 18, p. 197. Bayet, L'art byzantin p. 195.

[2] Die kostbare Lade wurde von Basilius II. vor 976 hinzugefügt. Vgl. Ernst aus'm Weerth, Das Siegeskreuz des byzantinischen Kaisers Constantinus VII. und Romanus II., Bonn 1866. Didron, Annal. archéol. vol. 17, p. 344.

[3] Die alte malerische Technik des Email, d. h. die Kunst, gefärbte Glasflüsse innerhalb fester Conturen aufzutragen, war schon den Aegyptern völlig bekannt, ebenso wie den Etruskern und alten Griechen. Mit dem lebhafter werdenden Interesse für die Kleinkünste in Byzanz während des neunten und zehnten Jahrhunderts gewann auch diese Kunstübung eine sorgfältige Ausgestaltung und technische Vollendung. Hier war zumal das Zellenemail (émail cloisonné) bevorzugt, bei dem man innerhalb feiner, auf eine Metallplatte aufgelötheter Goldstreifen die Glasflüsse aufträgt, während das émail champlevé den Grund in der Metallplatte vertieft, welcher farbig erscheinen soll, und die Conturen stehen läßt. Bei der Schwierigkeit solcher Technik ist die Geschicklichkeit der Künstler in Byzanz auf's Höchste zu bewundern. Vgl. Labarte, Recherche sur la peinture en émail, Paris 1856.

alten Nachrichten, daß diese Altartafel, gleichzeitig mit dem Neubau von S. Marco (976), unter dem Dogen Orseolo in Byzanz gefertigt wurde. Die Annahme von Labarte, daß die unter Orseolo vollendete Tafel zunächst als Antipendium des Altars gedient habe, wie dieß schon aus dem Format derselben hervorgeht, bleibt die einzig richtige Lösung dieser scheinbaren Widersprüche. Dann wäre das ursprüngliche Antipendium, vielleicht seiner Kostbarkeit halber, um es vor Beschädigungen sicherzustellen, gegen 1105 auf den Altar selbst erhoben worden, und daraus wären auch die Veränderungen und die Einfügung neuer Emails zu erklären. So ließe sich die Notiz des Andrea Dandolo in seiner Chronik, daß Faliero die Tafel, ‚welche aus Gold, Edelsteinen und Perlen wunderbar in Constantinopel hergestellt wurde, auf dem Altar aufgestellt habe‘ [1], ohne Schwierigkeit erklären.

Diese Tafel besitzt innerhalb reicher, mit Steinen versehener Einfassungen 83 Emailbilder, welche sich vom Goldgrund, durch zierliche Säulen oder Pilaster getrennt, abheben; alle Felder über und neben den Figuren sind mit Perlen und Steinen, sowie kleinen Medaillons in Email besetzt. Die figürlichen Compositionen theilen sich in zwei Gruppen, oder zwei übereinander gestellte Reihen. In dem oberen Cyklus wird der Mittelpunkt durch ein großes Medaillon eingenommen, den Erzengel Michael enthaltend; zu den beiden Seiten finden wir sechs Compositionen: den Einzug Christi in Jerusalem — die Kreuzigung — das Absteigen zur Unterwelt — die Himmelfahrt — das Pfingstfest — den Tod der Jungfrau. Den unteren Theil beherrscht im Centrum der thronende Erlöser, von den Evangelisten in vier kleinen Medaillons umgeben; zu den Seiten ober- und unterhalb zahlreiche Figuren von Engeln und Heiligen, welche den Hof des ewigen Königs bilden. Im unteren Theile sehen wir dann noch in sehr kleinen Dimensionen eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben des Herrn und des hl. Marcus. Der Werth der Arbeiten ist verschieden: die größte Zahl derselben stammt augenscheinlich aus dem Jahre 976, der Zeit der Anfertigung der Tafel, und zeigt die byzantinische Kunst noch auf der Höhe künstlerischer Anschauung und technischen Vermögens. Zumal die historischen Compositionen zu den Seiten des Erzengels Michael bekunden in der Strenge der Zeichnung, der Würde der Erscheinung, in der Regelmäßigkeit der Anordnung, dem classischen Fluß der Gewandung den historischen Mosaikenstil und trotz der Unvollkommenheit des spröden Materials ein geistiges Leben, das wahrhaft überraschend wirkt. Ebenso schön sind die unteren Reihen: in größter Vollendung treten uns die sehr zart gebildeten Engelsfiguren entgegen, fast körperlos, in demüthig

---

[1] Cfr. Murat. Ss. XII, col. 260: ‚Sequenti anno Dux tabulam auream gemmis et perlis mirifice Constantinopoli fabricatam pro uberiori reverentia beatissimi Marci Evangelistae super eius altare deposuit, quae aliquibus interiectis thesauris aucta usque in hodiernum existit.‘ Cfr. Labarte vol. III, p. 11, pl. 60. Du Sommerard, Album, X^{e} série, pl. 33.

anbetender Haltung. Zu den vorzüglichsten Bildern gehören auch die Propheten und Apostel [1], denen eine wahrhaft statuarische Größe innewohnt, wie sie nur den besten Mosaiken eigen ist.

Diesen lebensvollen Gestalten sind die größeren Figuren des Erzengels Michael und des thronenden Christus, bei auffallender Härte der Zeichnung, nicht ebenbürtig an die Seite zu stellen, auch weist jene erst in der jüngeren Epoche der byzantinischen Kunst übliche Behandlung der im Relief aus der Fläche gelösten Extremitäten auf eine spätere Entstehung derselben; übrigens wären das senkrecht fallende Gewand und die großen Flügel noch kein Beweis für diese Annahme, da solche Formen schon viel früher auftreten. Die Zeichnung der einzelnen Körpertheile ist überall sorgfältig mit Goldfäden angedeutet, welche auch in den Gewändern die Lichtpartien hervorheben. Das Colorit ist harmonisch und tief gestimmt, die technische Behandlung eine meisterhafte [2].

Unverständlich ist uns diesen Thatsachen gegenüber, welche die Leistungsfähigkeit der Schule von Byzanz im zehnten Jahrhundert in's beste Licht setzen, wenn Schnaase in seinem Bericht über die Thüren der Kirche von S. Paul (1070) eine Betrachtung anstellt, welche der Kunst des elften Jahrhunderts allgemein den Charakter des ‚Starren, Leichenhaften' vindicirt. ‚Die Gewohnheit, sich unverstandenen Satzungen zu unterwerfen, der stumpfe, knechtische Sinn eines gedemüthigten Volkes, die geistlose, in leeren Förmlichkeiten bestehende Frömmigkeit fanden darin die ihnen entsprechende Erscheinung.' Und doch erwähnt derselbe Autor kurz darauf [3] das schöne Relief aus der Zeit des Kaisers Romanus IV. (1068), welches gleichzeitig mit den Erzthüren gefertigt wurde, und in dem Christus eine der edelsten Gestalten der byzantinischen Kunst in classischer Gewandung, in dem kaiserlichen Paare dagegen lebensvolle Porträts bietet, welche jener auf den Münzen der römischen Kaiserzeit würdig sind. Diesem wäre ein anderes Relief im Pariser Cabinet der Medaillen an die Seite zu stellen; es enthält auf der mittleren Tafel den Erlöser am Kreuz zwischen Maria und Johannes, trauernde Engel, Brustbilder von Heiligen mit griechischen Inschriften und Constantin und Helena: Aehnlichkeit mit der vorher genannten Gruppe ist im Kopf des Erlösers und in den Gestalten des kaiserlichen Paares vorhanden [4].

Noch ein anderes Werk, einer Technik angehörig, welche stilvoller Durchbildung die größten Schwierigkeiten bietet, wäre hier zu nennen: es ist die

---

[1] Schnaase III, S. 255: ‚Sie (die Apostel) gehören zu den schönsten Leistungen byzantinischer Kunst, die wir besitzen.'

[2] Eine gänzliche Herstellung fand im Mai 1847 statt. Cfr. Jacopo Monico, La pala d'oro, Venezia 1847.

[3] Schnaase III, S. 270: ‚Die Gesichtszüge des kaiserlichen Paares sind ziemlich lebendig, und die Gestalt Christi in wohlverstandener antiker Gewandung ist durchaus würdig und von edlem Ausdruck.'

[4] Schnaase III, S. 271: ‚Die Behandlung ist noch eine recht würdige.'

Kaiserdalmatika in der Sacristei von S. Peter, ein seidenes Diakonengewand mit zahlreichen figürlichen Stickereien. Auf blauem Grunde treten folgende Compositionen hervor: auf der Rückseite die Verklärung; auf der rechten und linken Schulter die Feier des heiligen Abendmahls, und zwar so in zwei Compositionen zerlegt, daß der Erlöser die zwei Gestalten des Sacraments gesondert an die Apostel vertheilt; an der Vorderseite in kreisförmiger Anordnung die Wiederkunft des Erlösers, eine imposante Composition von nicht weniger als 54 Personen. Der jugendliche Christus, in der Linken das Buch, die Rechte erhoben, sitzt auf dem Regenbogen, um ihn die vier Symbole der Evangelisten. Sein Haupt, von langem Haar umflossen, ist bartlos; das Gewand, von großartiger Breite des Faltenwurfs, umgibt eine lebensvolle Gestalt von ‚überraschender jugendlicher Schönheit'[1]. Ueber ihm das Kreuz mit den Leidenswerkzeugen, neben ihm Maria und Johannes, dahinter Engel, in dem unteren Theile des Kreises die Schaaren der Erlösten aus allen Ständen in Gruppen und sehr lebensvollen und abwechselnden Stellungen[2]. In den Abschnitten außerhalb dieses Kreises sehen wir noch eine Darstellung des Paradieses, nämlich den guten Schächer, mit dem Lendentuch bekleidet, in der Linken ein Kreuz tragend, auf der andern Seite Abraham, die Seelen der Gerechten in seinem Schooße haltend[3].

Die Rückseite zeigt die Verklärung des Herrn, welcher, von trefflicher Gewandung[4] umflossen, eine Rolle hält; von ihm gehen sechs doppelte Strahlen aus, rechts Moses mit den Tafeln, links Elias. Im Terrain des Berges sieht man in Ausbuchtungen zwei Gruppen, nämlich den mit den Aposteln kommenden und gehenden Erlöser; unten Petrus, Johannes und Jakobus[5]; der letztere schläft, die beiden andern scheinen geblendet von der Herrlichkeit des Erlösers. Der von diesen Gegenständen freie Raum des Gewandes wird von goldenen Kreuzen ausgefüllt; sicher ist die jetzt blaue Farbe ursprünglich der violette Purpur gewesen. Der Charakter des Ganzen stellt sich, wie die Inschriften, Bilder und das Ornament beweisen, als rein byzantinischer dar, während die Form des Gewandes jene der lateinischen Dalmatika mit offenen

---

[1] Schnaase III, S. 262.

[2] Sulpiz Boisserée, Ueber die Kaiser-Dalmatika in der S. Peterskirche zu Rom (Abhandlung der philos.-philol. Klasse der königl. bayer. Akademie der Wissenschaften, München 1840, Bd. III, 1. Abth. S. 555 ff. mit Abbildung). Platner und Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom II, 1. Abth. S. 203. Didron, Annal. archéol. I, p. 152, mit Abbildung.

[3] Die gleiche Scene auf dem griechischen Tafelbilde bei Agincourt pl. 98. Abraham ist da inschriftlich genannt. Der Typus Abrahams auf der Kaiserdalmatika ist übrigens genau derselbe, wie in der Composition des heiligen Abendmahls auf dem Schulterstück der Dalmatika der Typus Christi, und von einem „alten, bärtigen Mann", wie in der Abhandlung von Boisserée S. 570 und bei Schnaase a. a. O., kann nicht die Rede sein.

[4] Gewand und Mantel sind hier silbern, sonst ist das Gewand roth, der Mantel golden.

[5] Nur Christus, Moses und Elias tragen den Nimbus.

Schulterblättern ist; sie wurde demnach im Orient für das Abendland angefertigt. Die Darstellung des heiligen Abendmahls in den zwei Gruppen auf den Schulterstücken zeigt die für den Orient charakteristischen ikonographischen Züge, denn dort ist es der Gläubige, welcher die Hände ausstreckt, die geweihte Hostie zu empfangen, während im lateinischen Ritus der Priester sie in den Mund des Empfangenden legt. Ein zweihenkliges Gefäß enthält den consecrirten Wein, während der Erlöser aus einem zweiten, ähnlichen Becher den Aposteln davon spendet; die gebeugte Haltung derselben ist übrigens die bei den Griechen noch jetzt übliche[1]. Das Gewand und der Mantel Christi sind golden, das Kleid der Apostel roth, das des Johannes, als des Jungfräulichen, silbern; beide Altäre sind niedrig, mit blauem Stoff, goldenen Blumen und Einfassungen geziert, einfach, wie noch heute der griechische Altar. Die Symmetrie der Anordnung, die Hoheit der in der pyramidalen Gruppe aufragenden Christusgestalt zeigen die byzantinische Kunst trotz der späteren Zeit noch im Vollbesitz ihrer Mittel, große, ächt religiöse Werke zu schaffen, während die Composition der Wiederkunft des Herrn[2], monumental und imponirend, dem großen historischen Stil in der Anordnung, wie in der lebensvollen Durchführung der Einzelheiten angehört. Die übrigen zum Kaiserornat passenden Gewänder, die nicht so gut erhalten sind, stammen den Inschriften nach aus dem zwölften Jahrhundert, die Albe vom Jahre 1181, das Pluviale[3] von 1133; wahrscheinlich gehört die Dalmatika auch dem zwölften, oder dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts an und ist vielleicht von Konrad III., Friedrich I. oder Heinrich VI. bestellt, oder auch aus Byzanz an Innocenz III. geschickt worden[4].

Zweiter Abschnitt.

Byzantinische Kunst in Italien im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert.

Das Erwachen des italienischen Stils.

Seit dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts nahm die musivische Kunst auf der Halbinsel einen bedeutenden Aufschwung. In Rom hatte Papst Innocenz III. (1198—1216) das Mosaik in der Tribuna der Peterskirche her-

---

[1] Didron l. c. p. 155. Die Bemerkung von Weiß (Costümkunde, Mittelalter S. 65), daß dieses Werk außerhalb des byzantinischen Reiches, etwa in Italien angefertigt sei, ist ganz haltlos, da in Italien die Kunstfertigkeit bekanntlich viel geringer war und die Vorbilder, wie in Byzanz, nicht bestanden.

[2] ἡ δεύτερα παρουσία. Matth. 25, 34.

[3] Die kufisch-arabische Inschrift desselben weist auf Palermo.

[4] Boisserée, S. 564. Es scheint, daß Cola di Rienzi nach dem Feldzuge gegen die Orsini in Marino (1347) in der Sacristei von S. Peter die Kaiserdalmatika angelegt habe. Cfr. Murat., Antiq. it. t. III, vita di Cola di R. cap. 21.

stellen lassen, wovon uns die im Archiv daselbst aufbewahrte farbige Zeichnung Kunde gibt[1]: man sah hier den thronenden Erlöser, zur Linken S. Petrus, S. Paulus zur Rechten, beide Apostel nicht in der üblichen feierlichen Frontstellung, sondern dem Erlöser zugekehrt, also in Seitenansicht und dramatisch bewegt, in der Haltung von Personen, welche lebhaft sprechen. In dem Friese unter dieser Composition treten die zwölf Lämmer zu beiden Seiten des göttlichen Lammes auf; in unmittelbarer Nähe sehen wir den Papst Innocenz III. und die römische Kirche unter der Gestalt einer gekrönten Frau. Das Blut des göttlichen Lammes entströmt den fünf Wunden und bildet fünf Bäche, die sich zu einem Strome vereinigen: es tritt also hier eine neue und selbständige Auffassung der bildlichen Gegenstände im Sanctuarium der Kirche zu Tage.

Honorius III. ließ das Mosaik der Apsis von S. Paolo anfangen, welches durch den Abt des Klosters, Gaetano Orsini, den nachmaligen Papst Nicolaus III., beendigt wurde. In der Wölbung sieht man den thronenden Erlöser und vor ihm einen knieenden Papst in sehr kleiner Gestalt, wahrscheinlich Honorius III.; zur Rechten Paulus und Lukas, zur Linken Petrus und Andreas. Der Künstler des dreizehnten Jahrhunderts hat das alte Motiv der auf das göttliche Lamm zuschreitenden zwölf Schafe dahin geändert, daß er das Symbol in das Historische übersetzte: so sehen wir in dem unteren Friese die zwölf Apostel zu den Seiten eines byzantinischen Thrones mit einem Kreuze darauf; die Figuren sind dabei durch Palmen getrennt. Unter dem Bogen liest man den Namen Honorius' III. und über demselben in einer zweiten Inschrift, daß die Mosaiken der Tribuna im Jahre 1747 von Benedict XIV. restaurirt seien, wodurch der ursprüngliche Charakter sehr gelitten hat. Am wenigsten genügt der leblose Christus, besser sind die Apostel in Verhältnissen und Bewegungen[2]. Einige Ueberreste der Mosaiken, welche der Brand des Jahres 1823 vernichtete, befinden sich in der Sacristei von S. Paul und zeigen entschieden griechischen Charakter: runde, etwas starre Augen, grünliche Schatten im Fleisch, gelbe Lichter, dabei gute und plastische Formgebung, wie in den Arbeiten des Domes von Cefalù in Sicilien. Von Gregor IX. wissen wir, daß er die Front der Kirche von S. Peter musivisch verzieren ließ: die bedeutende Composition enthielt nicht weniger als 30 Figuren in natürlicher Größe, eine Arbeit, die mit der alten Basilika verschwunden ist.

Papst Nicolaus IV. hatte, wie Paschalis I., ein lebhaftes Interesse für das Mosaik, während des kurzen Pontificates von 1288—1292 ließ er beträchtliche Werke in den Apsiden von S. Maria Maggiore und der Laterankirche vollenden. S. Giovanni war bekanntlich immer eine der großen privilegirten Basiliken Roms und Gegenstand besonderer Fürsorge seitens der Päpste. Nicolaus IV. übertrug einem Franciscanermönch, Jacobus Torriti, die Aus-

[1] Ciampini, De sacr. aed. p. 42, tab. XIII.
[2] Vgl. Platner und Bunsen a. a. O. S. 454.

führung. Obgleich dieses Werk viel gelitten hat und theilweise durch Malerei ersetzt wurde, verdient es zumal deßhalb eingehendere Beachtung, weil es die Symbolik des späteren Mittelalters repräsentirt. An oberster Stelle der Apsis erblickt man das überlebensgroße Brustbild des Erlösers, von Wolken mit anbetenden Engeln umgeben, der Inschrift nach der alten Tribuna angehörig und von Nicolaus IV. hier wieder eingesetzt [1]. Unter dem Brustbilde ein großes, mit Edelsteinen besetztes Kreuz, in seinem Mittelpunkt eine Darstellung der Taufe Christi enthaltend, darüber die Taube des heiligen Geistes, von der ein Lichtschein herabstrahlt [2]. Das Kreuz steht auf einem Hügel, dem die vier Ströme des Paradieses entfließen, an deren Wassern Hirsche und Lämmer ihren Durst löschen. Mehr nach vorn, unterhalb des Kreuzes, ragen die Mauern und Zinnen einer Stadt, in kleinen Dimensionen, hervor, in deren Mitte eine Palme steht mit einem Phönix, während ein Engel mit bloßem Schwert am Thor Wache hält, die Stadt Gottes, das neue Jerusalem, zu schützen, dessen Zinnen die Fürsten der Apostel bewachen. Neun Figuren, fünf zur Rechten, vier zur Linken des Kreuzes, heben sich vom Goldgrund ab, nämlich rechts, zunächst dem Kreuze: Maria, den knieenden Papst dem Erlöser empfehlend, dann, in kleinerer Gestalt als die anderen Heiligen, aber größer als der Papst, S. Franciscus, danach Petrus und Paulus mit Rollen und Inschriften. Links vom Kreuze zunächst S. Johannes, sodann, wieder kleiner gebildet, der hl. Antonius, darauf der Evangelist Johannes und S. Andreas, beide mit Rollen und Inschriften. Das Terrain ist mit Blumen besetzt, man sieht da Vögel und spielende Kinder, während der Fluß von Kähnen belebt wird [3] und zwei Genien ihre Urnen in den Fluß sich ergießen lassen. Eine Inschrift am unteren Rande der Composition bezeichnet den Papst Nicolaus IV. als denjenigen, welcher die Kirche erneuern und die Apsis musivisch verzieren ließ. Vier große Fenster durchbrechen unterhalb des Hauptbildes die Wand; in dem Felde zur Linken der Fenster sehen wir noch die Apostel Judas, Simon, Jacobus Major und zwischen den beiden letzteren den Mosaicisten Jacopo Torriti im Mönchsgewande mit Winkelmaß und Zirkel in der Hand; an der andern Seite die Apostel Bartholomäus, Matthäus und Mathias, zwischen den beiden ersten den Jacopo von Camerino, den Schüler des Torriti, wie die Inschrift besagt [4]. Zwischen den Fenstern die Apostel Thomas, Jacobus Minor und Philippus.

---

[1] Crescimbeni bemerkt, man könne in der Nähe die Spuren des Einsetzens und die Verschiedenheit der Arbeit bemerken, die Glaspasten seien kleiner und der Fluß durchsichtiger. Vgl. Platner und Bunsen a. a. O. S. 534.

[2] Platner und Bunsen erklären irrig: „In ihn (Jordan) ergießen sich die Ströme des Paradieses, welche aus dem Schnabel der Taube fließen.‘

[3] Am Rande links unten: Jacobus Torrit. pict. hoc op. fecit.

[4] Fr. Jacob. de Camerino. socī. Magrī. opis recommandat se mīae Pi et. . . itis beati Johīs.

Die Restaurationen, denen dieses Bild ausgesetzt war, haben die Ursache zu verschiedenen Controversen gebildet, insbesondere war das Brustbild des Erlösers, welchem das römische Volk stets besondere Andacht und Verehrung zollte, der Gegenstand mehrfacher Conjecturen. Im Jahre 590 verschönerte Papst Gregor der Große die Basilika, und mehrere Autoren lassen das Mosaik schon damals entstanden sein, wie auch die Inschrift unter den Fenstern besagt, Papst Nicolaus IV. habe im Jahre 1290 dasselbe an seinen alten Platz versetzen lassen. Damit stimmt die alte Tradition überein, daß es an diesem Platze immer ein Brustbild des Erlösers gegeben habe, welches aus mehrfachen Feuersbrünsten, denen die Kirche ausgesetzt war, unverletzt hervorging. Die Frage ist nur, ob das Mosaik immer dasselbe geblieben; trotz der Inschrift muß man es bezweifeln. Crowe und Cavalcaselle [1] meinen, ‚daß das Haupt des Erlösers keineswegs die dem dreizehnten Jahrhundert eigenthümliche geschmacklose Form, sondern die schlichten Conturen desjenigen in S. Costanza [2], oder der Apsis von S. Apollinare in Classe bei Ravenna an sich trage‘; aber wir können den Formen des Kopfes, obgleich in seinem schwermüthigen Ausdruck nicht ohne Leben, kein höheres Alter zusprechen, als der Arbeit des Jacobus Torriti [3]. Die Proportionen desselben sind keineswegs so regelmäßig, wie Crowe und Cavalcaselle vermeinen: die Nase ist zu lang und schwerfällig, der Mund zu derb, die Augen stehen zu nahe an der Wurzel der Nase; schwere Massen dunklen Haares, ein langer Vollbart und die breiten, unförmlichen Wangen sprechen ebenfalls gegen ein Christusbild der frühen Jahrhunderte, auch die Technik der Glaspasten ist dem völlig entgegen.

Die vielfachen Ueberarbeitungen, welche bis in die neueste Zeit hinein stattfanden, lassen überhaupt ein Urtheil über die Entstehungszeit des Bildes kaum noch zu: wahrscheinlich ist ein älterer Typus das Vorbild gewesen [4], das man im Ganzen festzuhalten suchte, und das jetzige Mosaik stammt in seinen wesentlichen Zügen von Jacopo Torriti. 1308 wurde, nach Vasari, Gaddo Gaddi nach Rom berufen, um unter Clemens V. einige Arbeiten zu vollenden, die von Torriti in der Apsis von S. Giovanni unvollendet gelassen waren; dann hatte man Jacobus da Torrita, einen anderen Mosaicisten, der im Baptisterium zu Florenz arbeitete, mit Jacobus Torriti verwechselt und

---

[1] Geschichte der ital. Malerei I, S. 80.

[2] Der Christustypus in S. Costanza gehört dem siebenten Jahrhundert, also dem augenscheinlichen Verfall der Kunst an und ist viel später, als die Weinlese der Genien daselbst, welche gleichzeitig mit der Kirche entstanden ist.

[3] Das Gewand, grau, mit einer rothbraunen Bordüre, zeigt eine für ältere Christusbilder ganz ungewöhnliche Färbung.

[4] Von einem ‚Nachahmer der Antike‘, wie Crowe und Cavalcaselle III, S. 80, Anm. 74, können wir deßhalb noch nicht sprechen, wenn ein älterer, in besonderer Verehrung stehender Typus festgehalten wurde.

Mosaik von Jacopo Torriti, aus S. Maria Maggiore in Rom. (Zu S. 313.)

das Mosaik sowohl dem Gaddi, als dem Jacopo da Torrita zugeschrieben. Abgesehen von der großen Stilverschiedenheit der musivischen Arbeit im Baptisterium zu Florenz und hier, würden die Daten dem widersprechen, denn der Mosaicist, der 1225 sein Werk in Florenz beendigte, konnte nicht um 1290 das in der Laterankirche beginnen; dann ist die Inschrift im Cement der Apsis seit sechs Jahrhunderten von allen, auch von Gaddo Gaddi, respectirt worden [1], demnach Jacobus Torriti [2] der unbestrittene Autor der Composition im Ganzen. Das decorative Element kommt innerhalb der Fensterlaibungen mit großer Kenntniß der Farbenwirkung und in trefflicher, reich wechselnder Zeichnung der Motive zur Geltung, es sind da solche vorhanden, die dem decorativen Feingefühl der italienischen Frührenaissance völlig entsprechen könnten. Diese Motive, abwechselnd auf goldenem und blauem Grunde entworfen, zeigen das Ornament auf Gold farbig, das auf farbigem Untergrunde golden.

Jacobus Torriti ist auch der Urheber des Mosaiks in der Apsis von S. Maria Maggiore zu Rom, einer bedeutenden Leistung der neueren musivischen Kunst. Die Mittelgruppe bilden hier, innerhalb einer kreisförmigen, gestirnten Aureola, mit Sonne und Mond zu ihren Füßen, Christus und Maria auf einem breiten, mit Kissen belegten Throne. Der Erlöser setzt die Krone auf das Haupt seiner Mutter, welche bescheiden abwehrend die Hände aufhebt. Burckhardt nennt mit Recht dieses Fresco ‚eine der größten vorgiottesken Leistungen, vorzüglich was die Gruppe im blauen, goldgesternten Mittelrund betrifft. Zu der schönen, schwungvollen Formenbildung kommt dann noch, hauptsächlich in den an Cimabue erinnernden Engeln, ein wahrhaft holder Ausdruck und in der Anordnung des Ganzen jene seit Cimabue wieder völlig erweckte hohe und decorative Fülle und Freiheit‘ [3]. Chöre von anbetenden Engeln fassen zu beiden Seiten dieses Mittelbild ein, hinter denen rechts und links in kleineren Gestalten Papst Nicolaus IV. und der Cardinal Colonna knieend sichtbar werden; diesen winzigen Figuren schließen sich die imposanten Gestalten von je drei Heiligen an: rechts Petrus, Paulus und Franz von Assisi, links die beiden Johannes und Antonius von Padua, die Apostel in classischer Gewandung, die Heiligen im Ordenskleide. Das Bild wird von aus den Seiten aufsteigendem, heiterem und prächtigem Ornament eingeschlossen, welches sich über die Felder oberhalb der sechs Heiligen ausbreitet. Den unteren Theil nimmt wieder ein Fluß ein, von zwei sitzenden Figuren mit wasserspendenden Urnen begrenzt, während Genien auf Schwänen und in

[1] Der Charakter der Inschrift ist der des dreizehnten Jahrhunderts.

[2] Milanesi, Siena ed il suo territorio p. 196.

[3] Der Cicerone II, 2, S. 523, 5. Aufl. Gänzlich unverständlich ist das absprechende Urtheil von Crowe und Cavalcaselle I, S. 81: ‚Die Jungfrau ist ein dürftiges, großköpfiges Weib, die Heiligen sind lang, mager, lahm in der Haltung. Dank dem ungeheuren Maßstabe des Mosaiks treten alle Mängel auf's Deutlichste hervor.‘

kleinen Barken sitzend das Wasser beleben. Der Fries unterhalb dieser Composition ist durch vier Fenster in fünf Abtheilungen zerlegt, welche Bilder mit kleineren Figuren enthalten, nämlich die Verkündigung, die Geburt, den Tod Mariä, die Anbetung der Magier und die Darstellung Jesu im Tempel. Die mittlere Composition, der Tod der Jungfrau, ist die ausgedehnteste: in der Mitte sehen wir die entschlafene Mutter des Herrn auf einem Ruhebett, dahinter ihn selbst, welcher die Seele, in Gestalt eines Kindes, auf seinen Armen empfängt, während anbetende Engel rechts und links ihn umgeben und hinter ihnen die Apostel in zwei Gruppen theilnehmend sich ordnen. Neben dem religiösen Ernst, der Tiefe der Auffassung und der schwungvollen Begeisterung des Vortrags ist das heitere decorative Element und die prachtvolle Farbenwirkung, sowie der rege Natursinn in den an classische Motive anknüpfenden Scenen auf dem Flusse geeignet, eine bedeutende Gesammtwirkung zu erzielen. Die Kunstsprache ist in diesen Werken, die einen würdigen Abschluß der Reihenfolge römischer Mosaiken bilden, eine lebensvolle, religiös inspirirte, ernste und erhabene zu nennen. Sind auch die Proportionen der Heiligen überlang, der Ausdruck ihrer Köpfe ist ein begeisterter, dem heiligen Vorgange entsprechender; ihre Geberdensprache wirkt lebendig und überzeugend [1]. Welchen Aufschwung hätte die Kunstgeschichte zu verzeichnen gehabt ohne jenes für Italien so bedauernswerthe Ereigniß der Verlegung des Heiligen Stuhles nach Avignon in der langen Zeit von 70 Jahren!

In der Vorhalle der Basilika sehen wir an der Fassade ein ungefähr gleichzeitiges Mosaik: innerhalb einer gestirnten Aureola auf einem reichen Thron sitzend den Erlöser mit Buch und lehrend erhobener Rechten [2]; eine rothe Tunica, mit goldenen Lichtern, und ein Mantel von Goldstoff umhüllen in etwas schweren Faltenzügen seine Gestalt, vier Engel, zwei schwebende mit Rauchfässern und zwei knieende, mit Leuchtern, umgeben ihn; weiterhin treten die Embleme der Evangelisten hervor. Maria, Johannes der Täufer, Petrus, Paulus, Jacobus, Johannes, Andreas und Matthäus sind in zwei Gruppen zu den Seiten des Erlösers geordnet. Das Mosaik trägt die Inschrift des Philippus Rossuti, von dem nur dieses bedeutende Werk überhaupt bekannt ist, denn die übrigen Arbeiten wären, nach Vasari, dem Gaddo Gaddi zuzuschreiben. Diese Compositionen behandeln die Geschichte der Erbauung der Kirche zu den Zeiten des Papstes Liberius: auf der ersten sehen wir den Papst angekleidet auf einem Ruhebett in Schlaf versenkt, während eine sitzende Person zur Seite des Lagers wacht; oberhalb erscheint in einem von vier

---

[1] Crowe und Cavalcaselle S. 81 erkennen diesem b e d e u t e n d e n M e i s t e r kein anderes Verdienst zu, als ‚die Kunst in den untergeordneten Gebieten der Decoration vervollkommnet zu haben'.

[2] Auf dem Buche die Inschrift: ‚Ego sum lux mundi.' Die Gestalt Christi scheint eine Copie des Mosaiks in der Agia Sophia zu Constantinopel zu sein.

Engeln umgebenen Rund die heilige Jungfrau mit dem Kinde und befiehlt, auf dem mit Schnee bedeckten Hügel eine Kirche zu bauen. Dasselbe Motiv wiederholt sich in der zweiten Abtheilung mit dem Unterschiede, daß die Stelle des Papstes der Patrizier Johannes und eine wachende Frau die des Mannes einnimmt, der zur Seite des Papstes sitzt. Die dritte Scene repräsentirt den Papst in seinem Palast, welcher den Bericht des Johannes entgegennimmt. In der vierten Abtheilung sehen wir den Papst, von Gefolge umgeben, den Plan der Basilika entwerfen, während Christus und Maria im oberen Theile des Bildes sichtbar werden.

Man sieht hieraus, daß der Stil des Gaddi von dem des Rossuti wesentlich verschieden ist. Während letzterer sich an Torriti in der Wahl großer, hieratischer, der byzantinischen Kunst eigenthümlicher Compositionen — der Präsentationsbilder — anlehnt, führt Gaddo Gaddi in erzählender Form, mit Betonung von Einzelheiten und Nebensächlichem die ältere historische Darstellungsweise vor Augen, welche in einzelne Abtheilungen gewisse Ereignisse zusammenfaßt.

Außerhalb Roms wäre aus dem dreizehnten Jahrhundert das edle, rein byzantinische Mosaik an der Fassade des Domes von Spoleto zu nennen, welches im Jahre 1207 von Solsernus gefertigt wurde. Zwischen Maria und Johannes, welche auf ihn hinweisen, thront der Erlöser, eine Gestalt von guten Proportionen, mit Buch und erhobener Rechten. Maria und Johannes erscheinen lebensvoll in ihren Gesten; höchst sorgfältig ist die in zierlichen Falten durchgeführte Behandlung der Gewänder. Wir besitzen hier ein tüchtiges Werk solider byzantinischer Technik.

Im Baptisterium zu Florenz entstand, laut der Inschrift, im Jahre 1225 von einem Franciscaner, Fra Jacopo, ein ansehnliches Werk der musivischen Kunst, welches in seiner Auffassung einen mehr altchristlichen Charakter zeigt, als einen eigentlich byzantinischen. In der Chornische und an der Laibung und Außenseite des Bogens sehen wir folgende Motive: in der Mitte ein großes Medaillon, welches das Lamm mit der Kreuzesfahne umschließt, getragen von vier karyatidenartigen Engelsfiguren; in den Zwischenfeldern die Altväter und Propheten Abraham, Isaak, Jakob, Moses, Isaias, Jeremias, Ezechiel, Daniel. Großartig gedacht und in schönen Proportionen gehalten sind die thronende Madonna mit Kind, am Bogen, und die ascetische Gestalt Johannes des Täufers. Die Inschrift nennt den Verfertiger als einen in seiner Kunst hervorragenden Meister [1], und in der That sind sowohl die klare Anordnung, als die breite Formgebung und das Colorit zu loben.

In Rom war die Familie des Cosmaten für die musivische Kunst bedeutungsvoll geworden, dieß beweist im Dom von Cività Castellana neben

---

[1] **Sancti Francisci frater fuit hoc operatus**
Iacobus in tali pre cunctis arte probatus.

dem Hauptportal in dem Bogenfelde der Seitenthür ein schönes Brustbild des lehrenden Christus mit kreuzförmigem Nimbus in würdiger, lebensvoller Auffassung: die Züge sind regelmäßig und von mildem Ausdruck, die Augen ohne die Starrheit des Blickes, Nase und Mund wohlgeformt, das Haar ist geordnet, der Bart mäßig, das Colorit frisch; der Inschrift nach stammt dieses Werk von Jacopo, Lorenzo's Sohn[1]. Die Thätigkeit der Künstlerfamilie geht aus zahlreichen Monumenten hervor, wir finden ihren Namen im Dom zu Anagni, wo Laurentius, Lukas und Jacobus vorkommen, wie im Kreuzgange von S. Scholastica zu Subiaco und der Kirche S. Alessio in Rom. Das Portal in Villa Mattei daselbst enthält ein Medaillon in Mosaik, welches sich auf den Orden der heiligen Trinität von der Loskaufung der Gefangenen bezieht und inschriftlich von Jacobus mit seinem Sohne Cosmas ausgeführt wurde. Wir sehen hier den thronenden Erlöser, zu seinen Seiten einen schwarzen und einen weißen Gefangenen. Gegenüber den roheren Gestalten der letzteren ist das Ideale der Christusfigur hervorstechend, aber die Formen sind härter und weniger harmonisch, als auf dem Mosaik von Cività Castellana; möglicherweise tragen die Ueberarbeitungen die Schuld an diesen Ungleichheiten. Stilistisch würde mit diesen Arbeiten das Mosaik über dem Seitenportal der Kirche Araceli in Rom übereinstimmen, welches eine Madonna mit Kind und einem Engel an jeder Seite in würdevoller Auffassung und guter Zeichnung enthält. Die geläuterte Formgebung deutet auf das allmähliche Erwachen jenes italienisch-christlichen Stiles, der die absterbende byzantinische Kunstrichtung durchbricht und in Giotto seine nationale Blüthe feiert, dessen Vorboten in den Schulen von Pisa, Orvieto und Florenz sich ankündigen. Die Richtung der Cosmaten zur Wahrheit des Lebens, natürlicher Formgebung, die Betonung genrehafter Züge tritt zumal in den größten Werken dieser Schule hervor, den Mosaiken von S. Maria in Trastevere zu Rom: hier ist in der Madonna, wie in dem Christus und den Aposteln Petrus und Paulus am Grabe des Bertoldo Stefaneschi, eine edle, würdevolle Auffassung nicht minder, als eine gewissenhafte Zeichnung und Durchbildung der Formen bemerkenswerth. Die Compositionen im unteren Theil der Tribuna und am Bogen, welche die Geburt und den Tod der Jungfrau, wie die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Magier und die Darstellung im Tempel vorführen, halten sich strenger an die byzantinische überlieferte Compositionsweise und Formgebung; doch treten auch hier bewegtere Züge an's Licht und eine Neigung zur Ausprägung von Einzelheiten, so in der Geburt Mariä. Diese Mischung des älteren Stils mit neuen Elementen italischer Kunstanschauung läßt uns deutlich ein Ringen nationalen Geistes erkennen, welches in Cavallini bestimmtere Ziele findet, aber erst in Giotto

[1] Crowe und Cavalcaselle S. 83. Vgl. Rumohr I, 270. Witte im Kunstblatt, Stuttgart und Tübingen 1835, Nr. 41 f.

völlig zum Durchbruch gelangt. Als Arbeiten der Cosmaten wären noch das Mosaik am Grabmal des Cardinals Gonsalvo in S. Maria Maggiore vom Jahre 1299 zu nennen, welches die thronende Madonna mit Kind und zwei Heilige darstellt, wie das ausgezeichnete Denkmal des Durandus, Bischofs von Mende, in S. Maria sopra Minerva. Die thronende Jungfrau, mit Kind und Heiligen zur Seite, ist hier nur noch theilweise in Mosaik erhalten [1], läßt aber, wie die Gestalten der Heiligen, das Erwachen eines gewissen Formsinnes erkennen. Leicht und frei erscheint zumal die Haltung des Kindes, auch die Gestalten der Heiligen sind belebt und würdevoll im Ausdruck. Ueberhaupt gebührt der Schule der Cosmaten, sowie ihrem Fortsetzer, dem frommen Cavallini, der Ruhm, in ihren Werken den Geist religiösen Lebens gepflegt zu haben, jene Quelle aller höheren künstlerischen Inspiration, welche auch das Leben der Form durchdringt und läutert. Die Roheit der Zeiten, die Vergewaltigung der Kirche hatten diesen Geist schwinden lassen, bis in Gregor VII. das ideale Princip siegreich die lange Nacht der Roheit und Gewaltthat durchbricht und seinen hellen Schein auf die vergessenen Pfade christlicher Lebensweisheit ausbreitet. Dieser milde Schein göttlichen Lichtes erhellt mehr und mehr auch die Wege der Kunst, die sich aus der Hülflosigkeit und Roheit des elften und zwölften Jahrhunderts langsam, aber siegreich zu Idealen durchringt.

Außerhalb Roms wären von Werken einheimischer Kunstübung die bis in das dreizehnte Jahrhundert etwa reichenden Malereien im Sacro Speco, dem Benedictinerkloster bei Subiaco, zu nennen. Einige dieser Arbeiten, so die in der Grotte des hl. Benedict, in der wir eine Madonna, Christus zwischen Engeln und ein Bild des Ordensstifters finden, zeigen die rohen und starren Formen des achten oder neunten Jahrhunderts; aus dem dreizehnten Jahrhundert stammt dagegen die mit dem Namen des Magister Conxolus bezeichnete Composition im unteren Raume des Sacro Speco. Wir sehen hier eine Madonna mit dem Kinde, von Engeln begleitet, während Innocenz III. dem Benedictinerabt Johannes IV. († 1217) eine Bulle überreicht, deren Datum (24. Juni 1213) auf die Entstehungszeit des Bildes hinweist. Die Malerei gleicht völlig den rohen Arbeiten, wie sie zu Rom in S. Urbano, in S. Paul außer den Mauern, oder von den in Montecassino thätigen Malern unter Abt Desiderius zu S. Angelo in Formis ausgeführt wurden. In der Kapelle des hl. Gregorius (im Sacro Speco) finden wir dann noch ein zweites dem dreizehnten Jahrhundert angehöriges Bild, welches die Consecration derselben durch Gregor IX. (1227—1241) vorstellt [2]. Im Jahre 1222 wurde nach alter

---

[1] Der ganze untere Theil des Mosaiks ist in Stuck ergänzt.

[2] Gregor weiht den Altar, hinter ihm zwei Geistliche. Rechts vom Fenster Michael, ein Rauchfaß haltend. In der Höhe ein knieender Mönch, ‚Frater Oddo M°‘, vielleicht der Maler, vor ihm ein Engel. An der Decke die Symbole der Evangelisten,

Ueberlieferung der hl. Franz von Assisi angeregt, aus Verehrung für den Begründer des abendländischen Mönchswesens die heilige Grotte von Subiaco zu besuchen: jenem Besuche verdanken wir das wahrscheinlich älteste Bildniß[1] des hl. Franciscus in der Kapelle Gregors IX. Dieser war schon als Cardinal von Ostia der Freund und Protector des Ordens gewesen, canonisirte später den Heiligen und legte die Fundamente der Kirche von Assisi. Gleichsam unter dem Schutze desselben erscheint auch hier zum erstenmal an heiliger Stätte die lebensgroße ascetische Gestalt des apostolischen Mannes in langer, mit einem derben Strick umgürteter Kutte, das Haupt von einer steil aufragenden Kapuze bedeckt. Das schmale, regelmäßige Gesicht mit mittelhoher Stirn, großen, ruhig blickenden Augen, gerader, fester Nase, feinem, etwas geöffnetem Munde ist von spärlichem blondem Lippen- und Kinnbart eingerahmt und ruht auf einem schmalen Halse. Die rechte Hand ist auf die Brust gelegt, die Linke hält eine Inschrift[2], Wundmale und Nimbus fehlen. Mehrfache Uebermalungen haben stattgefunden, doch scheint der Kopf in seinen wesentlichen Zügen überliefert zu sein. Der Zeitpunkt der Entstehung läßt sich aus einer Inschrift unter den Fresken der Kapelle bestimmen[3], wonach dieselbe im zweiten Jahre des Pontificats Gregors IX., also 1228 gemalt worden, und zwar noch vor der Canonisation, die am 16. Juli stattfand. Jedenfalls sollte das Bild nur eine Erinnerung an den Besuch des Heiligen sein, wohin auch der apostolische Gruß deutet: ‚Friede diesem Hause', mit dem er seinen Eintritt zu begleiten pflegte. Der Maler gehört noch der älteren römischen Schule an, wie auch der inschriftlich genannte Conxolus.

Ein nach der Canonisation gemaltes Bild des hl. Franciscus besitzen wir in der einst von ihm bewohnten Zelle hinter dem Chor von S. Francesco a Ripa zu Rom, welche den einzigen Ueberrest des alten Klosters bildet.

---

am Eingang der hl. Gregor mit der Taube am Ohr, in der Rechten die seltsame Inschrift: ‚Vir erat in terrabus nomine Iob.'

[1] Agincourt pl. C, 5, 6. Vgl. Crowe und Cavalcaselle S. 75. Imageries du Sacro Speco, Rome 1855. Jannucelli, Memorie di Subiaco e sua badia, Genova 1856. Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin 1885, S. 80 f.

[2] ‚Pax huic domui.' Das Porträt stimmt im Wesentlichen mit der Beschreibung des Thomas de Celano.

[3] Hic est papa Gregorius olim episcopus hostiensis, qui hanc consecravit ecclesiam.

> Pontificis summi fuit anno picta secundo.
> Haec domus hic primo quo summo fuit honore
> Hauserat et vitam celestem duxerat idem
> Perque duos menses sanctos maceraverat artus,
> Iulius est unus, Augustus fervidus alter.

Neben Michael die Inschrift: Michel preposit. Paradisi. Die Wiedergabe der obigen Hexameter bei Agincourt ist sehr fehlerhaft. Vgl. Thode S. 80.

Porträt des hl. Franz von Assisi im Sacro Speco zu Subiaco. (Zu S. 318.)

Das Bild stimmt in seinen wesentlichen Zügen mit dem von Subiaco in etwa überein, in der Rechten trägt er hier ein Kreuz, in der Linken ein Buch mit den evangelischen Worten der Aufforderung zur Nachfolge Christi. Der feine Mund, der blonde Bart und das bräunliche Incarnat geben dem Antlitz etwas Zartes und Lebensvolles, was den anderen Porträts meist abgeht [1].

Im nördlichen Italien haben wir aus dem dreizehnten Jahrhundert einen Cyklus nicht unbedeutender Malereien in der Kuppel des Baptisteriums von Parma zu beachten. Die technische Behandlung in derben Umrissen gleicht noch sehr der des Mosaiks, der Stil zeigt eine Mischung byzantinischer und römischer Elemente. Im Scheitelpunkt der Decke beginnt ein Kranz mit Sternen, dann folgen im ersten Streifen die feierlichen, sitzenden Gestalten der Apostel und Evangelisten, letztere mit den Thierhäuptern ihrer Symbole ausgestattet. Den zweiten Kreis bilden: der Erlöser und die ihn umgebenden Maria, Johannes der Täufer und der Evangelist, dann zwölf Patriarchen und Propheten, auf blauem Grunde mit grüner Einfassung, die einzelnen Felder getrennt durch ein Band von blauem Ornament auf gelbem Hintergrunde. Nicht ohne großartige Auffassung sind in der Reihe dieser Gestalten David und Salomo. Der dritte Kreis zeigt die Geschichte Johannes des Täufers, in dramatisch sehr bewegten Zügen vorgetragen. In den Bogennischen Scenen des Alten und Neuen Testaments. Die zuweilen übertriebene Lebhaftigkeit der Geberden, die Ungleichheit der Formgebung, die Roheit der Ausführung deuten auf die Hülflosigkeit der Zeit, in der aber schon das Ringen nach Wahrheit des Lebens sich bemerklich macht; der Eindruck des Ganzen bietet die den Mosaiken eigene Großartigkeit.

Kehren wir nach Rom zurück, so begegnet uns in Pietro Cavallini der talentvolle Schüler und Fortsetzer der Cosmaten [2]. Vasari macht ihn zu einem Schüler Giotto's und spricht von seiner Thätigkeit in verschiedenen Städten Italiens; doch haben wir ein sicheres Document erst vom Jahre 1308, wo er zu Neapel im Dienste des Königs Robert mit festem Gehalt beschäftigt war; von den dortigen Arbeiten ist aber nichts mehr vorhanden. Von seiner Thätigkeit in S. Crisogono zu Rom und S. Maria in Trastevere, S. Cecilia, S. Francesco a Ripa, S. Paolo fuori le Mura, welche Vasari berührt, sind nur noch folgende Ueberreste vorhanden: in S. Maria in Trastevere rechts über dem Eingang eine Madonna mit Kind, in der Weise der Mosaiken mit scharfen Conturen umgeben, eine zweite bei dem Hauptportal, am Porticus die Verkündigung, Bilder, welche schwer zu beurtheilen sind, da sie mehrfachen Uebermalungen ausgesetzt waren. Vasari berichtet, daß Cavallini

---

[1] So das von S. Francesco zu Pescia von Bonav. Berlinghieri (1235), öfters wiederholt; jene im Baptisterium von Parma, in der Sacristei von S. Francesco zu Assisi, in S. Maria degli Angeli (bei Assisi), die Tafelbilder im Museo Cristiano des Vaticans, der Pinakothek in Perugia, der Akademie von Siena u. a.

[2] **Vasari, ed. Milanesi, Firenze 1878, vol. I, p. 537 s.**

Giotto's Schüler und Gehülfe bei seinen römischen Arbeiten gewesen sei, und daß sein Stil eine Mischung des giottesken mit dem byzantinischen repräsentire [1], wie in der That die Ueberreste seiner Werke beweisen. Die Mosaiken in S. Peter zu Rom, an denen er gemeinschaftlich mit Giotto beschäftigt war, sind nicht mehr vorhanden, ebenso wenig die Malerei der Kirche Araceli auf dem Capitol, welche, nach Vasari, ‚die thronende Madonna und den Kaiser Augustus vorstellte, welchem die Tiburtinische Sibylle den Erlöser zeigt'. Dieses Bild war vornehmlich gut erhalten. Nach demselben Autor hätte Cavallini in S. Maria in Trastevere durch die ganze Kirche hin nicht nur viele Malereien in Fresco ausgeführt, sondern wäre der Urheber der Mosaiken in der Tribuna, was auch de Rossi in seinem Werk über die römischen Mosaiken anzunehmen geneigt ist. Von den Arbeiten in S. Paolo, wo Cavallini die Mosaiken der Fassade und des Schiffes, Darstellungen aus dem Alten Testament, gefertigt haben soll, sind nur noch am Bogen einige Ueberreste vorhanden. Die Verkündigung in S. Marco zu Florenz, die von Vasari ebenfalls dem Cavallini zugeschrieben wird [2], ist stark überarbeitet und zeigt einige Verwandtschaft mit dem Stil des Fra Angelico da Fiesole. Weitere Notizen Vasari's über Cavallini von dessen Arbeiten in Orvieto sind fehlerhaft [3]. Daß er Bildhauer gewesen, entbehrt des Beweises; falsch ist auch, daß seine Malereien um 1364 ausgeführt worden. Sein Grab soll in S. Paolo befindlich sein; als seinen einzigen Schüler nennt Vasari den Giovanni da Pistoja, wahrscheinlich denselben Giovanni di Bartolommeo Cristiani, von dem Ciampi, Tolomei und Tigri sprechen, indem sie mehrere seiner Werke anführen. Vasari versichert in der ersten Ausgabe der ‚Vite', daß Cavallini 75 Jahre alt geworden und daß seine Malereien in das Jahr 1344 zu verlegen seien; aber die Verschiedenheit der Chronologie zwischen den beiden Ausgaben, wie sie bekanntlich nicht selten auftritt, beweist die Unsicherheit der Notizen: gerade das Leben des sehr anziehenden Cavallini, des Zeitgenossen und Gehülfen Giotto's, ermangelt jedes zuverlässigen Anhaltes in Documenten oder anderen Beweisen.

Die Sculptur war fast allgemein in Italien auf eine traurige Stufe der Hülflosigkeit herabgesunken: die meisten Werke, denen wir im Norden und in

---

[1] ‚Per molto piacergli la maniera greca, la mescolò sempre con quella di Giotto' (l. c. p. 539).

[2] ‚Dipinse in S. Marco di Firenze molte figure che oggi non si veggiono, essendo stata imbiancata la chiesa, eccetto la Nunziata che sta coperta a canto alla porta principale della chiesa.'

[3] Diese Malereien stammen nach della Valle und Luzi (Duomo di Orvieto, Firenze 1866, p. 363) von Maestro Ugolino di Prete Ilario, Fra Giovanni Leonardelli und Domenico di Meo; der Name Cavallini's findet sich in keinem der Documente. Das hölzerne Crucifix in S. Paolo gehört seiner energischen, wuchtigen Formgebung nach in spätere Zeit und ist dem Cavallini abzusprechen.

der Mitte der Halbinsel an den Portalen der Dome, an den Fassaden und in den Baptisterien jener Zeit begegnen, tragen den Charakter einer primitiven Anschauung der Form an sich: die menschlichen Figuren ähneln in dem Mißverhältniß der Glieder, riesigen Extremitäten, dem blöden und starren Ausdruck der ungestalten Köpfe häufig den Bildungen etruskischer Sarkophage; alle Figuren sind kurz, Ausdruck und Bewegung nur angedeutet, der Faltenwurf ohne Verständniß für die Körperform, so daß die gleichzeitigen Werke in Deutschland und Frankreich unbedingt den Vorrang behaupten. Doch fehlt es nicht an Selbstbewußtsein der italienischen Künstler, denn zahlreiche Inschriften geben eine Anzahl von Namen und Daten, die für den langsamen Fortschritt der italienischen Plastik das nöthige historische Material bieten. Die Bildwerke im Norden Italiens zeigen dabei mit wenigen Ausnahmen entschiedene Ueberlegenheit über diejenigen Toscana's: hier läßt sich auch vornehmlich eine Fortbildung des Stils nachweisen [1]. Die Sculpturen von S. Zeno in Verona, an den Domen zu Modena und Ferrara gehören fast gleichzeitig dem Anfang des zwölften Jahrhunderts an und verdanken ihre Entstehung vielleicht denselben in den Inschriften genannten Meistern, Wilhelm und Nicolaus, da sie stilistisch übereinstimmen [2]. Ihre Motive sind (in S. Zeno) aus der Sage des Theodorich, dem Monatskreise, dann dem Alten und Neuen Testament entnommen; einzelne Darstellungen haben einen phantastischen Charakter. Bei allem Ungeschick der Form wird in diesen Bildwerken doch das Bemühen ersichtlich, den Gegenstand klar und eindringlich zur Vorstellung zu bringen und für den geistigen Ausdruck entsprechende Bewegung zu finden. Ein merkbarer Fortschritt tritt in den Sculpturen des Meisters Benedictus (Antelami) zu Parma an's Licht. ‚Das figurenreiche Relief der Kreuzabnahme im Dom (1178), vermuthlich das Fragment einer Kanzel, und mehr noch die reichen Darstellungen an den drei Portalen, sowie am Sockel des Battistero (1196) kennzeichnen sich durch eine Fülle von Gedanken und glückliche Gestaltungsfähigkeit, durch Klarheit und Regelmäßigkeit des Stils und Sauberkeit der Arbeit.‘ [3] Die Kreuzabnahme im Dom, eine figurenreiche Composition, zeigt ein gutes Verständniß für das Hochrelief; einzelne Motive, so die Bewegung des Joseph von Arimathäa, der den Körper des Erlösers stützt, während der vom Kreuze gelöste Arm durch Maria und einen Engel gehalten wird, dann die Gruppe der

[1] Burckhardt, Der Cicerone II, 2, S. 312.

[2] Orti Manara, Dell' antica basilica di S. Zenone p. 11, tav. V. Die Fassade des Domes zu Ferrara enthält die Passion, das Weltgericht und die sieben Todsünden. Meister Wilhelm galt als bedeutender Künstler, so besagt die Inschrift am Dom in Modena:

Inter scultores quanto sis dignus honore,
Claret scultura nunc Wiligelme tua.

[3] Burckhardt a. a. O. S. 312. 313.

drei Marien und Johannes sind nicht nur gefühlvoll, sondern religiös, andächtig aufgefaßt. Neben Maria sehen wir eine Personification der Kirche, in einem Kelche das Blut der Seitenwunde auffangend, unten einen Vertreter der Synagoge, den ein Engel niederdrückt [1], daneben den gläubigen Hauptmann und die Gruppe der das Loos über die Kleider werfenden Soldaten. Das Relief war, nach den Resten von Farbe zu urtheilen, ursprünglich bemalt, die Wirkung mußte demnach einst viel bedeutender gewesen sein. Ein besonderes Verständniß für Form und Bewegung offenbaren die Scenen aus dem Leben des Jahres in den einzelnen Arbeiten der Monate (im Innern des Domes) und die Thierbilder, Medaillons am Sockel, in denen schon ein Sinn für das Leben der Natur sich bemerklich macht. Zu den besten Werken Norditaliens gehören auch die Reliefs am Taufbrunnen von S. Giovanni in Fonte zu Verona. In Venedig verkünden die sculptirten Säulen am Hochaltar von S. Marco das erste Zeichen erwachenden Sinnes für die Plastik, dann die Bildwerke am mittleren Hauptportal und an dem der nördlichen Seite.

Um die Mitte des zwölften Jahrhunderts, also etwas später, beginnen in Toscana die Sculpturen an den Fassaden und Kanzeln der Dome, und während im Norden byzantinische Einflüsse sich bemerklich machen, zeigen sich hier die Anfänge einer rohen, derben, aber selbständigen Kunstweise. In Pistoja ist Gruamons durch Sculpturen am Portal von S. Andrea und an S. Giovanni Fuorcivitas (1162) vertreten; ähnlich die Sculpturen in Lucca und in S. Cassiano bei Pisa. Einigen Fortschritt erkennen wir in den Bildwerken am Architrav und am östlichen Portal des Baptisteriums zu Pisa [2] wie an der Fassade des Domes von Lucca. Einer der besten Meister jener Zeit, Guido da Como, fertigte 1250 die Kanzel von S. Bartolommeo in Pantano zu Pistoja; überhaupt ist die Entwicklung der Sculptur in Toscana zumal durch Reliefdarstellungen an den Kanzeln befördert worden, die gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts von den Schranken des Chores als selbständige Werke sich loszulösen beginnen: man bildet die Kanzel in jener Zeit mehrseitig und auf Säulen ruhend, welche von Löwen — dem

[1] ‚Sinagoga deponitur‘, lautet die Inschrift.

[2] Cfr. Morrona, Pisa illustrata. Die Pforten des Domes, 1180 von Bonannus gefertigt, sind zwar im Brande des Jahres 1596 verloren gegangen, aber wir können die des südlichen Querschiffes, wie jene des Domes von Monreale, von derselben Hand stammend, vergleichend heranziehen. Vasari, im Leben des Arnolfo di Lapo (ed. Milan. I, p. 275) bemerkt: ‚Ed il sopraddetto Bonanno, mentre si faceva il detto campanile, fece l'anno 1180 la porta reale di bronzo del detto duomo di Pisa, nella quale si veggiono queste lettere: Ego Bonannus Pis. mea arte hanc portam uno anno perfeci, tempore Benedicti operarii.‘ Sechs Jahre später entstand die Thür des Domes von Monreale. Inschrift: MCLXXXVI ind. III. Bonannus civ. Pis. me fecit. Cfr. Serradifalco, Duomo di M., Palermo 1838.

Symbol feindlicher Mächte, die wider Willen zum Aufbau des Gottesreiches beitragen müssen — getragen werden: in den Reliefs der Seiten kommen dann mehrere das Hauptthema der Predigt, die Erlösung, betreffende Scenen aus dem Leben des Herrn zur Darstellung. Zu den älteren Beispielen dieser Art gehören die Kanzeln von S. Leonardo vor Porta S. Giorgio in Florenz (früher in S. Piero Scheraggio), diejenige im Dome von Volterra, von S. Michele in Groppoli zwischen Pistoja und Pescia, und die bereits erwähnte in S. Bartolommeo zu Pistoja, von Guido da Como.

Die geistige Quelle für die Richtung Niccolò Pisano's liegt jedenfalls in den Sculpturen Toscana's, im freien Reliefstil, und ‚was für Niccolò's Herkunft aus Süditalien und für eine Blüthe der Plastik daselbst im zwölften und dreizehnten Jahrhundert angeführt ist, hat sich als unhaltbar herausgestellt‘ [1]. Die durch Milanesi von Neuem begründete, ältere, in Italien geltende Ansicht, daß Piero, der Vater Niccolò's, aus einer Ortschaft Puglia oder Pulia (auch Apulia) bei Lucca herstamme und nicht aus dem Süden Italiens, verdient jedenfalls mehr Beachtung, als die von Crowe und Cavalcaselle vertretene, daß in Apulien die Heimath für die künstlerische Anschauung [2] Niccolò Pisano's zu suchen sei; zumal das mit den Formen der Antike gepaarte Leidenschaftliche, eine originale, bis zur Caricatur streifende Gewalt des Ausdrucks findet in den unter griechischem Einfluß entstandenen Werken des Südens keine Vorbilder, wo die freie Plastik mehr im Rahmen des vorwaltenden decorativen Elementes auftritt.

Der Stil Niccolò Pisano's ist eine Nachahmung, theilweise nur eine Copie der Antike, weßhalb seine Richtung als Protorenaissance bezeichnet wurde [3]. Seiner Neigung für dramatischen Ausdruck mußte naturgemäß die

---

[1] Burckhardt a. a. O. S. 317. Cfr. Milanesi, Comm. alla vita di N. P. l. c. p. 321 s. Das Document (Milanesi, Documenti per la Storia dell' arte Sanese, vol. I, p. 49) besagt: ‚Requisivit magistrum Nicholam Petri de Apulia, quod ipse faceret et curaret ita, quod Arnolfus discipulus suus statim veniret Senas ad laborandum in dicto opere cum ipso magistro Nichola.‘ Vgl. die Abhandlung von Dobbert über den Stil Niccolò Pisano's. München 1873.

[2] Die neuerdings gefundenen drei Büsten im Museum zu Capua sind Arbeiten der letzten Kaiserzeit, die Büste der Sigilgaïta an der Kanzel von Ravello ist eine spätere Zuthat. Vgl. Burckhardt a. a. O. Ueber den Zusammenhang der Reliefs an der Kanzel von S. Piero Scheraggio mit den Compositionen Niccolò's vgl. Förster, Geschichte der ital. Kunst II, S. 105 ff.

[3] Förster, a. a. O. S. 113, widmet dem Niccolò Pisano einen begeisterten poetischen Excurs, welcher zwar nur die gewöhnlichen Anschauungen einer gewissen Richtung vertritt, aber doch wegen seiner naiven Auffassung Platz finden soll: ‚Einsam auf lichter Höhe, über einer weiten, dunklen Ebene steht ein großer Geist und schaut durch Jahrhunderte hindurch und hinüber in eine vergangene, vergrabene, in blindem Eifer (?) zertrümmerte herrliche Welt, die keiner kennt und keiner mag und deren Sprache keiner versteht. Da ist keine Brücke über die ungeheure Kluft, und die Unsterblichen verlangen nicht herüber, wo ein geheiligter Wahn sie verdammt (sic). Da

Plastik der römischen Kaiserzeit, das Relief der Sarkophage in einer kräftig von der Fläche gelösten Formgebung entsprechen: aber in diesem Zurückgehen auf Monumente des sinkenden Alterthums, die von dem geistigen Princip nicht zu trennen sind, aus dem heraus die Kunst gestaltet, lag der Todeskeim jener Richtung. Die christliche Ideenwelt im Gewande der ohne Studium der Natur unvermittelt entlehnten Formsprache, des Ausdrucks einer geistig zerfallenden Cultur, konnte naturgemäß nur eine Abschwächung und Zerstörung christlicher Ideale bewirken. Seiner Kunst fehlte nationale und religiöse Begeisterung, jene höhere Inspiration, von der getragen der plastische Sinn dem Studium der natürlichen Erscheinungen sich zuwendet und für die große innere Anschauung der Ideale eine adäquate Formwelt sucht: erst in Giotto konnte auf dem Boden christlicher und nationaler Anschauung eine gesunde, des herrlichsten Erblühens fähige Kunst emporwachsen. Unter den Sculpturen an der Kanzel zu Pisa, mit denen Niccolò 1260 zum erstenmal in der Geschichte auftritt, ist keine für die antikisirende, das christliche Element der toscanischen Schule negirende Richtung des Meisters bezeichnender, als die Geburt des Erlösers: ‚Die Jungfrau, wie sie inmitten der Darstellung auf einem Pfühle lehnt, könnte für eine Dido gelten, und die Gestalt dahinter, welche auf sie deutet und dabei anscheinend mit einem Engel redet, gleicht einer Kaiserin eher, als einer Magd. Von specifisch christlichem Gefühl ist keine Spur; in der Symmetrie der Gruppe, welche die Anbetung der Könige darstellt, ist der blühend römische Stil besonders charakteristisch, aber ebenso auffallend sind die unter einander abweichenden Proportionen der einzelnen Figuren. Die Köpfe sind ungewöhnlich groß, die Engel ganz antik, die Pferde wie aus der classischen Verfallzeit. Auch in der Darstellung im Tempel sind Gruppen und Figuren nichts als Nachahmung; in der Kreuzigung haben wir ebenso im sterbenden Christus das Bild eines leidenden Herkules.‘ [1]

Diesen Sculpturen am nächsten stehend wären diejenigen an einem Portal von S. Martino zu Lucca zu nennen, worin Geburt des Erlösers und Anbetung der Könige dargestellt sind. Die Abnahme vom Kreuz, im Rund über dem Portal, übertrifft dabei weit durch geschickte Anordnung der Com=

---

bildet er, ein neuer und anderer Dädalus, sich selbst die Schwingen und fliegt hinüber in's Land der alten Götter und erweckt sie aus ihrem tausendjährigen Schlaf, und dem begeisterten Fremdling folgen Zeus und Here, Dionysos und Herakles, die Musen, die Grazien und ziehen in die geheiligten Wohnsitze ein, aus denen er die Schmerzensgestalten seiner Jugend, die leidenden Tröster seiner Mit= und Vorwelt verweist, und stehen siegprangend in den fremden Tempeln.‘ Ein offenes Geständniß über die Ziele Niccolò's, den Idealen des Christenthums gegenüber und mit Behagen vorgestellt!

[1] Crowe und Cavalcaselle I, S. 105. 106. In der That ist hier auch nicht eine Spur von christlichen Typen oder religiöser Auffassung vorhanden, und nur schwer vermag man es zu ertragen, eine Scene, wie die Geburt des Herrn, also einen directen Protest gegen die heidnische Cultur, in diesem fremden Gewande auftreten zu sehen.

position und richtigere Verhältnisse die ähnliche an der Kanzel zu Pisa. 1267 wurde das Grabmal des hl. Dominicus zu Bologna vollendet, an dem auch die Hand des Dominicaners Fra Guglielmo einige Reliefs hervorbrachte, in etwas schwächerer Form den Stil seines Meisters verrathend. Die Kanzel im Dom zu Siena wurde 1266 begonnen und 1268 vollendet: der des Baptisteriums zu Pisa verwandt, aber um zwei Reliefs vermehrt[1], erscheinen die Compositionen hier dramatisch bewegter, reicher an Personen und fast gelöst aus der Fläche, dabei weniger sorgfältig durchgebildet, überfüllt und in kurzen, gedrungenen, athletischen Formen. Mit Vorliebe wird die Scene des Kindermordes in energischen Stellungen der Krieger, welche die Kinder ihren Müttern entreißen, vorgeführt. Für den wenig idealen Stil des Meisters bezeichnend ist, daß Crowe und Cavalcaselle für eine der schönsten Gruppen in der Geburt Christi das ‚Weib erklären, welches das Kind wäscht; dieses selbst, von mächtigem Knochenbau, ist wesentlich classisch geformt‘[2]. Giovanni Pisano's Thätigkeit beginnt um 1266[3]; als Architekt baute er am Campo Santo, wanderte nach Neapel und wurde später Bürger von Siena und Capo Maestro des Dombaues. Sein Streben richtet sich mehr auf eine gewisse Nachahmung der Erscheinungsformen, als auf die Copie der Antike, mehr auf den Ausdruck der Wahrheit, als der Schönheit; eigentliches Studium der Anatomie liegt ihm jedoch ebenso fern, als das Ideal christlicher Typen. Seine kolossale Madonna im Campo Santo zu Pisa zeigt diese Mischung derber antiker Formen mit dem Sinn für natürlichen Ausdruck im Kinde, aber von religiösem Geiste ist keine Spur vorhanden. Ebenso wenig genügt der Christus an der Kanzel von S. Andrea zu Pistoja, in der Darstellung des jüngsten Gerichtes und in der Kreuzigung: die Formen des ersteren sind roh und knochig, am Kreuz erscheint er mager und dürftig; das Beste sind im Inferno die Gruppen der Verdammten in ihren kühnen, verkürzten Stellungen, überhaupt erscheinen seine Leistungen da am sichersten und originalsten, wo der religiöse Charakter nicht besonders auszuprägen ist, so in den Figuren symbolischen Charakters am Taufstein von S. Giovanni in Pistoja. An der Domkanzel zu Pisa ist wieder die magere, unschöne Gestalt des Erlösers in der Kreuzigung für den Stil Giovanni's bezeichnend, die Nebengruppen treten durchgehends bedeutender hervor, als die Hauptfiguren. Vergleichen wir diese Sculpturen mit den schönen Arbeiten an den äußersten Pfeilern der Fassade des Domes von Orvieto, welche Scenen aus der Genesis vorführen und von Crowe und Cavalcaselle mit Recht dem Andrea Pisano zugeschrieben werden[4], so tritt uns hier eine Würde und Größe der Kunstsprache entgegen, die dem Geiste der

---

[1] Die Kanzel bildet ein Achteck. [2] Gesch. der ital. Mal. I, S. 112.

[3] Der Brunnen in Perugia, an dem seine Thätigkeit von 1277—1280 documentirt ist, dürfte zumeist das Werk Giovanni's sein.

[4] A. a. O. S. 126.

heiligen Urkunden, den sie verkörpern wollen, in ganz anderer Weise entspricht, als es die antikisirende und darum unsichere Kunstrichtung des Niccolò und Giovanni Pisano im Stande war. Hier ist Studium der Natur, religiöse Begeisterung, Klarheit des Wollens, hier treten Ideale auf, welche fortan als Eigenthum der Florentiner Kunst fortzuleben bestimmt sind[1]: hier werden die Züge einer ächt nationalen Richtung grundlegend entworfen.

Neben Giovanni und Fra Guglielmo war Arnolfo di Cambio der Schüler Niccolò Pisano's, von dessen Hand in S. Domenico zu Orvieto das Grabmal des Cardinals de Braye als das früheste Beispiel jener Wandgrabmäler mit Engeln und Gruppen von Heiligen zu betrachten ist, welche in unabsehbarer Fülle und oft von wunderbarer Schönheit des Aufbaues und der Gestaltung dem Wanderer unter den Kunstdenkmälern Italiens überall entgegentreten. Hier, wie im Tabernakel mit den vier Apostelstatuen zu S. Paolo bei Rom, zeigt er sich im Aufbau der Monumente schon als Anhänger des rein gothischen Stils, während die musivische Decoration auf eine Berührung mit der Technik der Cosmaten hindeutet.

Die Malerei in den Städten Mittelitaliens zeigt überall nur Producte einer wenig erfreulichen Kunstrichtung; dabei ist der Kreis der Darstellungen ein sehr beschränkter, und es wiederholen sich: Madonnen, oft überlebensgroß in den erstarrenden Formen byzantinischen Stils, Crucifixe und Bilder des hl. Franciscus. Jetzt ist es zumal die Darstellung des Gekreuzigten, welche in zahlreichen Monumenten vom elften bis dreizehnten Jahrhundert vorkommt, aber mehr oder weniger die Hülflosigkeit der Maler jener Zeit, dem erhabenen Gegenstande zu entsprechen, erkennen läßt. Die früheren Bilder hatten auffallende Zeichen des peinvollen Kreuzestodes und der Marter des heiligen Leibes möglichst vermieden und in der mit geöffneten Augen ruhig und schmerzlos auftretenden Christusfigur das göttliche Wesen zu betonen versucht, unberührt durch die Leiden des Gottmenschen im Fleische; im Laufe der Zeit aber nahm eine Realität bei der Vorführung des Leidens die Stelle schmerzloser Ruhe ein, welche bei dem Mangel anatomischer Kenntniß und künstlerischer Mittel, geistige Vollkommenheit, Würde und Majestät auszudrücken, Werke höchst unvollkommenen, oft abschreckenden Charakters erzeugte. Neben dem Erlöser erscheinen bei diesen älteren gemalten Crucifixen Maria und Johannes, oben die Gestalt des ewigen Vaters, der den Sohn hingibt

---

[1] Crowe und Cavalcaselle a. a. O.: ‚Noch nie war das Nackte bisher in so ursprünglicher und energischer Weise dargestellt worden (wie in der Erschaffung des Menschen), hierin kommen dem Werke nur Sculpturen späterer Zeit gleich, die den Einfluß Giotto's an sich tragen. Sonach werden sie am richtigsten dem Andrea Pisano zuzuschreiben sein. Die Darstellung der Versuchung, dann Adam und Eva, vor der Stimme des Herrn sich verbergend, die Vertreibung aus dem Paradies, die Arbeit nach der Vertreibung, Kain und Abel opfernd und Abels Tod sind von einer Schönheit, die bereits die Hand eines Pollajuolo ankündigt.‘

für die Welt; an den Enden der Kreuzesarme sieht man auch die Evangelisten, wehklagende Engel, daneben kleinere Scenen aus der Passion, wie einzelne Gestalten von Heiligen an den freien Stellen des Kreuzes. Seit den Kreuzzügen und den Berichten der Kreuzfahrer über die Leidensstätten Palästina's war die christliche Welt von größerem Verlangen beseelt, die Passion des Herrn beständig vor Augen zu haben; die Stelle, an der jene großen Crucifixe den Besuchern der Kirche weithin sichtbar entgegentraten, war deßhalb der sogen. ‚Tramezzo', ein in der Höhe vor dem Altar durch das Mittelschiff von Wand zu Wand gehender Balken. Für einen so hohen Standpunkt war die Malerei berechnet, wir dürfen somit nicht vergessen, wenn wir dieselbe jetzt in der Nähe beurtheilen, daß in der Höhe manche Roheit der Ausführung weniger schroff sich darbot und der Gegenstand immerhin dem unverwöhnten Auge der Gläubigen jener Zeit minder formlos erscheinen mochte. Der Einfluß byzantinischer Kunstrichtung, geeignet, in der Schilderung des Martyriums schon in frühen Zeiten Bedeutendes zu leisten, bleibt allen Crucifixen bis in's vierzehnte Jahrhundert eingeprägt. Die technische Herstellung ist dabei folgende: meist wird der neben dem Kreuzesstamm hervorragende, oft stark nach außen gebogene Christuskörper aus dem Holz geschnitten, die Unterlage der Malerei bildet Leinwand, auf das Holz gezogen und mit Kreide grundirt; vielfach wird zur Erzielung eines plastischen Eindrucks an einzelnen Stellen der Gypsgrund erhöht und so eine Art bemalten Reliefs hergestellt, da die Kenntniß der Modellation durch die Farbe sich damals gänzlich verloren hatte. Das älteste Crucifix dieser Art, noch aus dem elften Jahrhundert, findet sich in S. Michele zu Lucca, in dem noch die mildere Auffassung vorwiegt, ein zweites in S. Marta zu Pisa, spätere in S. Maria de' Servi und S. Donino zu Lucca. Hier war die Malerfamilie der Berlingheri thätig, urkundlich bis zum Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zu verfolgen, sowie ein Meister Deodatus Orlandi, der Verfertiger eines jetzt im Schloß zu Parma aufbewahrten, höchst mittelmäßigen Crucifixes. In Pisa bewahrt die Cappella Maggiore des Campo Santo ein etwas besseres Werk aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts, ein zweites die Kirche S. Pierino, von großer Realität in der Vorführung des Leidens, die in Giunta Pisano's großem Crucifix (ehemals in S. Raineri) der Akademie zu Pisa noch gesteigert hervortritt: hier ist in der That sowohl in der Kopfbildung mit den schweren Haarmassen, wie in dem ausgebogenen Leibe, den fehlerhaften Extremitäten, das Aeußerste an Formlosigkeit bei gänzlichem Mangel religiöser Auffassung geleistet. Derselben Schule theilen Crowe und Cavalcaselle die Bilder von Engeln in S. Piero in Grado bei Livorno zu, die hinter ganz oder halb offenen, gemalten Fenstern sich präsentiren[1]: rohe Machwerke, in höchst geringer Kenntniß perspectivischer Ge-

[1] Ital. Mal. I, S. 139.

setze ausgeführt, darunter Scenen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus nebst den Martyrien derselben; weiter unterhalb in gemalten Bogen eine Reihe von Päpsten, deren letzter Clemens VI. ist. Sind diese Werke nicht von Giunta Pisano, so tragen sie doch den Charakter jener Zeit an sich. Ein ähnliches Bild ist die Madonna mit Kind zwischen dem Täufer und dem Apostel Johannes, in schweren und trüben Farben gemalt, welches sich in der ‚Opera' des Domes von Pisa befindet und von Rosini gestochen wurde[1]. Daß Giunta Pisano um 1236 sich zu Assisi befand, wird durch die Angaben von Wadding in den Annalen des Minoritenordens[2], wie durch die Anwesenheit eines mit dem Namen des Künstlers bezeichneten Crucifixes in S. Maria degli Angeli[3] bestätigt, dessen Technik und Auffassung in dem schweren Colorit der gequälten Ausführung ganz mit dem von S. Raineri e Leonardo in Pisa übereinstimmen. Vasari, im Leben des Margaritone von Arezzo, schreibt das Crucifix in der Kirche von Assisi, welches Elias, der erste General des Ordens, stiftete, diesem Künstler zu und bemerkt zugleich, daß derartige Werke jetzt nur noch des Alters wegen Beachtung fänden, von den Zeitgenossen aber hochgeschätzt worden seien[4]; in der That verklärte die durch Franz von Assisi neuerweckte Liebe zum Gekreuzigten den Zeitgenossen auch diese rohen Gebilde unbeholfener Kunstübung.

Die älteren Malereien im Chor der Oberkirche von Assisi und im Querschiff, die man dem Giunta Pisano und Cimabue zuschreibt — womit Wadding[5] übereinstimmt — haben im Colorit durch Feuchtigkeit sehr gelitten und sind deßhalb schwer zu beurtheilen, da man größtentheils auf die noch vorhandenen Conturen angewiesen ist. Rumohr hält die Frage nach dem Alter jener früheren Werke in der berühmten Ordenskirche für unwesentlich und begnügt sich, zu constatiren, daß sie nach dem Jahre 1220 entstanden sein müssen, indem er beifügt: ‚Sie können nicht wohl über das Jahr 1300 hinaus-

---

[1] Storia della pittura, Pis. 1839, I, p. 76.

[2] T. II, p. 397 ad ann. 1235 (ed. Rom. 1732): ‚Sane consummatam fabricam utriusque ecclesiae mihi probat egregia imago Christi crucifixi, quam superponi curavit frater Elias transtris seu transversae trabi everganeae templi superioris et quam Giunta Pisanus affabre pinxit anno 1236, subiecta etiam ad vivum ipsius Eliae vera imagine addictis sequentibus litteris:

Frater Elias fecit fieri.
Iesu Christe pie,
Miserere precantis Eliae.
Giunta Pisanus me pinxit anno D. 1236 ind. 9.

Detecta est haec imago anno proxime elapso 1623, dum pro consecratione Francisci Cardinalis Boncompagni in Episcopum Fanensem oporteret transversam illam trabem, cui superposita crux, intercidi.'

[3] Die Inschrift lautet: . . . nta Pisanus iti P. me fecit. Cfr. Morrona, Pisa illustr. II, p. 124. Rosini l. c. I, p. 111.

[4] ed. Milan. I, p. 365. [5] l. c. p. 400.

reichen, weil sie in roher Nachahmung der byzantinischen Manier gemalt sind, welche, wie wir wissen, um das Jahr 1300 theils verbessert, theils gänzlich aus dem Geschmack und der Kunstübung der Italiener verdrängt wurde.‘[1]

Crowe und Cavalcaselle kommen zu dem Resultat[2], ‚daß die Malereien des südlichen Querschiffes älter sind und den nördlichen auch im Charakter nachstehen, welche mehr der Weise des Cimabue, als der des Giunta Pisano entsprechen, während die Reste der Kreuzigung, an der Westseite des südlichen Querschiffes, mit den schönen, klagenden Engelsfiguren und dem wahrhaft abschreckenden Christustypus, von gemeinen Formen, ohne jede religiöse Weihe der Schule oder Manier des Giunta Pisano näher stehen‘. Thode, in seinem Werke über Franz von Assisi[3], ist der Ansicht, ‚daß Padre Angeli, der Verfasser des Collis Paradisi, die für die ganze Folgezeit verhängnißvolle Meinung aufgebracht habe, der nördliche Kreuzarm und der Chor seien von Giunta bemalt worden, jenem Pisaner Meister, der so eine durch nichts gerechtfertigte Bedeutung für die Entwicklung toscanischer Kunst erhielt‘. Thode bemerkt hierzu, die Ursache, daß man auf Giunta Pisano gerieth, liege darin, daß der alte, ächte Crucifixus desselben in der Oberkirche mit dem großen Fresco der Kreuzigung im nördlichen Querschiff verwechselt worden sei, und daß man dann auch die übrigen Darstellungen dem Giunta zugeschrieben habe[4]. Wir wollen dieser Frage erst in der Beschreibung der Kunstrichtung und Werke Cimabue's näher treten.

Aehnlich wie Giunta in Pisa, ist Margaritone zu Arezzo, ohne besondere Ansprüche auf hervorragende künstlerische Leistungen machen zu können, nur aus Localpatriotismus gefeiert worden. Seine volle Thätigkeit wäre in die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts zu setzen, wenigstens enthält ein Bericht aus dem Kloster S. Michele zu Arezzo den Namen des Malers und das Jahr 1261[5]. Die ihm zugeschriebenen Fresken in S. Clemente, der Kirche des Camaldulenserordens, sind schon 1547 zu Grunde gegangen, die von Vasari citirte große

---

[1] Ital. Forsch. II, S. 37.

[2] Ital. Mal. I, S. 143. Storia della pitt. p. 261 s. Agincourt pl. 102.

[3] Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin 1885, S. 221 f.

[4] Thode behauptet: ‚Wie fest dieß Vorurtheil sich eingebürgert, zeigen selbst Crowe und Cavalcaselle, die doch so richtig verschiedene Hände in den Fresken des Längshauses erkannt, im rechten Kreuzschiff und Chor aber im Wesentlichen Giunta's Manier und nur im südlichen Arm einen an Cimabue gemahnenden Fortschritt gewahren.‘ Crowe und Cavalcaselle bemerken: ‚Die des nördlichen Schiffes nähern sich diesem (Cimabue) eher als dem Giunta, nicht die des südlichen.‘ Die Auffassung von südlich und nördlich ist bei beiden Autoren verschieden, bei Thode die richtige, denn die Kreuzigung ist im nördlichen Querschiff. Burckhardt a. a. O. S. 521 schließt sich den Ausführungen von Crowe und Cavalcaselle an, auch in der Bezeichnung des ‚südlichen Querschiffes‘ als Ort der Kreuzigung.

[5] Vas. ed. Mil. I, p. 359.

Madonna und das Crucifix in S. Francesco zu Arezzo sind noch vorhanden, geben aber keinen günstigen Begriff von dem Talent des Margaritone: letzteres ist von riesiger Größe und zeigt den hl. Franz von Assisi, den Kreuzesstamm umfassend. Das von Vasari erwähnte, für den Convent von S. Margarita gefertigte Bild auf Leinwand, über eine Holztafel gezogen, welches zuletzt in Florenz in der Sammlung Baldi sich vorfand, ist jetzt in die Nationalgallerie zu London (Nr. 564) überführt; es enthält in der Mitte die thronende Madonna mit Kind in einer Mandorla, von zwei fliegenden Engeln getragen; in den Ecken die Symbole der Evangelisten, an den vier Seiten in kleineren Compositionen rechts die Geburt Mariä — die Befreiung des hl. Johannes durch einen Engel von dem heißen Oel, in das er geworfen ist — das Martyrium der hl. Katharina, und S. Nicolaus, welcher die Seeleute ermahnt, das ihnen vom Teufel übergebene Gefäß in's Meer zu werfen; links S. Johannes, Drusiana erweckend — dann S. Benedict, der sich in Dornen wälzt — S. Nicolaus, einige Verurtheilte von der Todesstrafe befreiend, und die hl. Margaretha, im Gefängniß und vom Drachen erlöst. Ueber jedem dieser kleinen Bilder steht die Erläuterung, über der Jungfrau in größeren Buchstaben der Name des Künstlers[1]. Von den zahlreichen Porträts des hl. Franciscus, die aus der Werkstatt Margaritone's hervorgingen, ist das von Vasari erwähnte im Kloster der Zoccoli zu Sargiano noch vorhanden und mit Inschrift versehen[2]. Ein ähnliches Porträt, fälschlich mit dem Namen Cimabue's bezeichnet, findet sich auf dem Altar des hl. Franciscus in S. Croce zu Florenz: hier ist die lange, düstere und trockene Hauptfigur von acht kleineren Compositionen umgeben. Ein großes Crucifix in ‚griechischer Manier' für Messer Farinata degli Uberti ging nach Florenz[3] als Geschenk und Anerkennung für die kriegerischen Verdienste des großen Feldherrn. Vasari berichtet dann noch, daß Margaritone sich der Sculptur ergeben und vier Holzfiguren einer Kreuzabnahme, sowie andere in der Kapelle von S. Francesco gefertigt habe; seinen Stil hätte dann der Anblick der Werke des Arnolfo und anderer Bildhauer in Florenz gemildert. Zuletzt weist er ihm das Grabmal des Papstes Gregor X. im ‚bischöflichen Palast' von Arezzo zu, welches, noch jetzt in der Kathedrale befindlich, die Schule der Pisaner verräth. Vasari feiert den Margaritone

---

[1] ‚Margarit. De Aretio Me Fecit.' Cfr. Vas. l. c., nota 3.

[2] Vas. l. c.: ‚Ritratto di naturale, ponendovi il nome suo.' Ein anderer S. Franciscus befindet sich in der Gallerie zu Siena, bezeichnet ‚Margarit. De Aritio Me Fecit.'

[3] Villani (VII, c. 83) erwähnt dieses Geschenkes nicht, auch Vasari nicht in der ersten Ausgabe der ‚Vite'. Derselbe versetzt jenes Werk in die Sacristei von S. Croce zwischen die Kapellen der Peruzzi und Giugni. Von dem jetzt in S. Croce vorhandenen Crucifix (Sacristei) bezweifeln Crowe und Cavalcaselle S. 155 a. a. O. die Autorschaft Margaritone's.

noch als Erbauer des Regierungspalastes von Ancona und der Kirche von S. Ciriaco daselbst, aber der erstere erfuhr im Laufe der Zeit so bemerkenswerthe Veränderungen, daß sein ursprünglicher Plan nicht mehr zu erkennen ist, und die Kirche S. Ciriaco gehört dem zehnten oder elften Jahrhundert an[1].

Auch die alte Malerschule von Siena vermag sich nicht über das Niveau der Kunstübung jener Zeit zu erheben, wie die armseligen Bilder von Gilio, Dietisalvi u. a. im Museum daselbst beweisen. Guido's thronende Madonna in S. Domenico, deren Jahreszahl ‚1221' Milanesi in einer besonderen Abhandlung als defect nachzuweisen und durch ‚1273' zu verbessern bemüht war[2] — in der richtigen Erkenntniß, daß die Technik der Malerei an den Köpfen eine jüngere Epoche derselben verräth — dürfte nur der späteren Uebermalung, unter der noch jetzt die gröberen und härteren Züge ursprünglicher Anlage hindurchschimmern, ihren Ruf verdanken. Der Charakter des Bildes erscheint, abgesehen von den lebensvolleren Zügen in den Köpfen der Madonna und des Kindes, noch rein byzantinisch, und es ist schwer zu verstehen, daß der Padre della Valle[3] in großer Begeisterung die Malerei des rechten Armes mit der langen Hand, den dünnen, spinnenartigen Fingern als etwas so Vollkommenes pries, daß selbst Giotto es nicht zu erreichen vermochte. Daß das Bild in der That 1221 gemalt wurde, scheinen die von della Valle citirten Chroniken zu bestätigen[4].

Unter einem Kleeblattbogen, hinter dem auf jeder Seite drei anbetende Engel in Halbfiguren hervortreten, sitzt auf einem breiten Throne mit Kissen, in überlebensgroßen Formen die Madonna, mit der rechten Hand auf das Kind weisend — eine Bewegung, die in den älteren Malerschulen beliebt ist — während die Linke das Kind stützt, das mit übereinander gelegten Füßen auf ihren Knieen sitzt und die Rechte erhebt. Ein weiter Mantel in harten und schweren Massen, nach byzantinischer Art ganz mit unzähligen Goldlinien bedeckt, umhüllt die breite Gestalt; ein gesondertes Kopftuch mit engem Ge-

---

[1] Milanesi l. c. p. 366, nota 1. 2.

[2] Milanesi (Della vera età di Guido, pittore Sanese, Siena 1859) fand, daß zwischen C und X noch für ein L Platz ist und hinter I noch für zwei I, so daß die Jahreszahl 1273 herauskommt (p. 7).

[3] Lettere Sanesi (ed. Ven. 1782) t. I, p. 239. 246. 247: ‚Non dubito punto asserire che vi sono delle parti alla perfezione delle quali non giunse Giotto medesimo.'

[4] l. c. p. 250: ‚Di questa tavola parlano le croniche più antiche di Siena, ed il Tizio di Arezzo il quale nella sua storia inedita all' anno 1221 scrive che a' 17 Decembre essa fu posta sull' altare de' Malavolti.' p. 245: ‚Anno 1221 SS. Patriarcha (Dominicus) in coelum ascendens. Guido de Senis pulcherrimam B. Virginis imaginem depinxit, quae apud Senenses non solum sed et Etruscos et Italos propter suam antiquitatem semper fuit, est et erit celeberrima.' Cod. S. XXV. B. Das Bild machte ursprünglich den mittleren Theil eines Triptychons aus und besaß noch zur Zeit Rumohrs (Ital. Forsch. I, S. 371) einen Aufsatz mit der Halbfigur des Erlösers.

fält umgibt anliegend das Haupt, dessen Züge, wie die des Kindes, regelmäßiger, lichter und milder scheinen, als es die Technik am Anfang des dreizehnten Jahrhunderts mit sich bringt. Nach den Untersuchungen von Crowe und Cavalcaselle aber ‚nimmt man unter der Malerei des obigen Bildes, wie sie jetzt dasteht, die eingedrückten Umrisse anderer, größerer Formen wahr, indeß die neueren und geringeren Bestandtheile durchaus von der Behandlungsweise der übrigen Partien des Bildes, wie überhaupt von der Art des dreizehnten Jahrhunderts abweichen‘ [1]. Da es nicht ungewöhnlich erscheint, daß Maler die Werke älterer Meister auffrischten [2] und zeitgemäß herstellten, so wäre die in den Köpfen auftretende, der Schule eines Cimabue, Duccio, Simone Martini und anderer eigenthümliche Malerei als eine Zuthat anzusehen [3].

Stände es fest, daß Guido am Anfang des dreizehnten Jahrhunderts lebte, so wäre die ihm zugeschriebene Halbfigur der Madonna in der Akademie zu Siena das Werk eines andern Malers vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts. Unschöne Formen beider Köpfe, Mangel an religiöser Weihe im Ausdruck, unverschmolzenes, mosaikartig hartes Colorit sind hervorstechende Eigenschaften dieses wenig anziehenden Bildes [4]. Milanesi schreibt die Madonna von S. Domenico dem Guido Graziani zu, der um 1278 in Urkunden erwähnt ist; eine Erledigung der Frage dürfte bei den Ueberarbeitungen und Retouchen des Bildes jedoch schwerlich zu erwarten sein.

Dritter Abschnitt.

Byzantinische Kunst bis zum Untergang des Reiches.

Fortsetzung der Geschichte der Miniaturen.

Eine Reihe bedeutsamer Ereignisse im elften Jahrhundert beschleunigte den Verfall des byzantinischen Reiches und führte naturgemäß eine Schwächung der bildenden Künste herbei [5]. Die Familie der Macedonier verschwand vom griechischen Kaiserthron, nicht ohne Kämpfe und Verwirrung der Parteien, nach ihr ergriffen die Comnenen die Zügel der Regierung, während in Asien die Invasion der Türken reißende Fortschritte machte. Die Kreuzzüge begannen, der lateinische Occident ergoß seine Heereszüge über das griechische Reich, dessen Historiographen in den Kreuzfahrern nicht sowohl Verbündete als Feinde erblicken; auch verhinderten religiöse Differenzen jede

---

[1] Ital. Mal. I, S. 150. 151. [2] Milanesi, Doc. Sen. I, 195.

[3] Crowe und Cavalcaselle S. 151, Note 67: ‚Das Gewand der Jungfrau ist theilweise und zwar zu verschiedenen Zeiten übermalt, an einigen Stellen sogar in Oel.‘ Die Unterschrift lautet: ‚Me Gu..o de Senis diebus depinxit amenis, quem XP̄S lenis nullis velit agere penis año Di M.CCXXI.‘

[4] Nähere Beschreibung bei Crowe und Cavalcaselle S. 149. Pittura p. 280.

[5] Bayet, L'art byzantin p. 283 sv.

dauerhafte Verbindung des Orients mit dem Westen: nicht ein halbes Jahrhundert war seit dem ersten Kreuzzuge verflossen, da wurde in Constantinopel der Name des Papstes von den Diptychen gestrichen und die Legaten Roms legten auf dem Altar der Agia Sophia die Excommunication gegen den Patriarchen Michael Cärularius (1054) nieder. Von einer Annäherung der beiden großen Hälften der christlichen Welt hatte der Orient weniger Vortheil, als der Occident; indeß vollzog sich doch in Jerusalem eine Art Fusion der Bestandtheile des dortigen Reiches, und der Hof der Nachfolger Gottfrieds von Bouillon trug einen griechisch-lateinischen Charakter an sich: griechische Künstler traten den lateinischen wetteifernd an die Seite, oft auch zu gemeinschaftlichem Werke. Als die Kreuzfahrer sich Jerusalems bemächtigten, war der größte Theil christlicher Bauten verschwunden, und bis zu dem Augenblick, wo die Stadt ihnen entrissen wurde (1187), vermehrten sich Kirchen und Klöster. Diese Bauten sind das Werk lateinischer Hände und haben mit dem Stil der Architektur des byzantinischen Reiches jener Zeit nur wenig gemein; zwischen den Kirchen des heiligen Landes aus den Kreuzzügen und denen der gleichen Epoche an den Ufern der Seine ist dagegen völlige Uebereinstimmung vorhanden. Wenn es sich jedoch darum handelte, wichtige Monumente lateinischen Stils auszuschmücken, nahm man die Griechen zu Hülfe. Im Jahre 1169 führte ein gewisser Ephrem auf Befehl des Kaisers Manuel Comnenus die Mosaiken in der Kirche der Geburt zu Bethlehem aus. Zur Zeit, da sie noch vollständig waren, bildeten sie an den Langwänden der Schiffe den in vielen Kirchen des Orients üblichen Cyklus historischer Compositionen; jedoch sind nur wenige Fragmente davon übrig geblieben: einige Figuren von Engeln, zwei oder drei Scenen aus den Evangelien, Darstellungen der Concilien und ornamentaler Schmuck. Nach dem Urtheil des berühmten französischen Reisenden de Vogüé[1] ermangeln diese Reste musivischer Kunst nicht einer gewissen Größe und sind den romanischen Malereien des zwölften Jahrhunderts in Italien überlegen; Vogüé erkennt darin außerdem Spuren lateinischen Einflusses. Die Mosaiken von Bethlehem waren aber nicht die einzigen im heiligen Lande: der griechische Mönch Phokas, welcher 1185 Jerusalem besuchte, erwähnt solche auch in anderen Kirchen, und diejenigen des heiligen Grabes existirten noch größtentheils im siebzehnten Jahrhundert, von denen jetzt nur noch schwache Reste vorhanden sind[2]. Die Basilika der

---

[1] De Vogüé, Les Eglises de la Terre sainte, 1860.

[2] Quaresmius, Elucidatio Terrae sanctae, 1639. Gerspach, La mosaïque, Paris, p. 116. Phokas, Mönch aus Kreta, schrieb: ‚Ἔκφρασις ἐν συνόψει τῶν ἀπ᾽ Ἀντιοχείας μέχρις Ἱεροσολύμων κάστρων καὶ χωρῶν Συρίας, Φοινίκης καὶ τῶν κατὰ Παλαιστίνην ἁγίων τόπων‘, welche Leo Allatius den zu Amsterdam 1653 erschienenen ‚Συμμίκτα‘ beifügte. Wir benutzten die Ausgabe von Nihusius, Col. Agripp. 1653. Quaresmius l. c. t. II, l. 6, c. 5. 6. 13. Derselbe gibt die Inschrift, welche Ephrem als Autor der Mosaiken bezeichnet, p. 672.

hl. Maria oder der Geburt ist fünfschiffig; von den Mosaiken, welche die Langwände, den Chor und die Krypta unter der Apsis bedeckten, sind nur wenige erhalten, aus denen wir auf den Stil der übrigen schließen können. In fünf übereinander liegenden Streifen sah man hier einen Fries von Brustbildern, dann eine Folge von architektonischen Motiven mit auf die Concilien bezüglichen Inschriften — also Repräsentationen derselben — getrennt durch Arabesken, dann, von zwei leichten Friesen in Blattwerk eingeschlossen, eine Reihe stehender Engelsfiguren. Von jener Decoration ist nur an der südlichen Mauer ein Rest verblieben: zwei Arkaden und sieben Brustbilder von Heiligen in röthlicher, mit Gold gehöhter Gewandung; an der nördlichen: die Portiken der Kirchen von Antiochien und Sardika, drei Engelsfiguren und ein Theil des kleinen Blätterfrieses [1]. Der Chor enthielt: die Verkündigung; die Darstellung im Tempel; das Pfingstfest; den Tod der Jungfrau; Gestalten von Heiligen und Propheten. Im östlichen Transept befanden sich: die Geburt; die Anbetung der Magier; die Rückkehr derselben; Jesus und die Samariterin; die Verklärung; der Einzug in Jerusalem; der Oelberg; die Passion; die Grablegung; die Evangelisten. Der nördliche Theil enthielt: die Himmelfahrt; die Scene des ungläubigen Thomas und andere Darstellungen aus der Zeit nach dem Tode des Erlösers; die Eingangswand den Baum Jesse und die Rollen haltenden Propheten. Das Mosaik der Krypta der Geburtskirche wurde 1185 von Phokas [2] geschildert: ‚Es stellte die Jungfrau ruhend vor, das göttliche Kind betrachtend; ihr Antlitz war freudig, ihre Wangen schienen rosig, nicht bleich und krankhaft, wie die gewöhnlicher Frauen. Neben dem Kinde standen die Thiere, der Ochs und der Esel, weiterhin die Hirten, jeder in verschiedener Stellung, so wie er es am besten zu hören vermeint; ein Engel zeigt ihnen die Krippe; daneben findet man die Schafe, einige grasend, andere zur Quelle laufend, den Hund erschreckt aufsehend. Die Magier bringen ihre Geschenke dar und beugen die Kniee vor der Jungfrau.‘ [3]

Mit dem zwölften Jahrhundert erlischt für den Orient die Periode deco-

---

[1] Abbildungen bei Gerspach, La mosaïque p. 119. Ciampini, De sacr. aedif. c. XXIV, p. 150, tab. XXXIII.

[2] Bei Leo Allatius ‚ΣΥΜΜΙΚΤΑ‘, ed. Nihusius, Col. Agripp. 1653, p. 42. Die Inschrift im Chor ist größtentheils verschwunden, aber aus Abschriften bekannt, wonach Ephrem als Mosaicist genannt wird. Der Kaiser ist Manuel Comnenus, nicht Michael, wie Schnaase (III, 276) ihn nennt. Ueber ihn vgl. Nic. Chon lib. VII, 3, ed. Bonn., p. 269: ‚Magnificentiam eius testantur etiam maxima illa conclavia in utroque palatio structa aureis laminis refulgentia et illustribus coloribus exornata, in quibus bella eius gesta cum barbaris aliaque ex utilitate Romani imperii administrata summo depicta artificio spectantur.‘

[3] Die hier auftretende Darstellung der Wurzel Jesse findet sich im Handbuch der Malerei vom Berge Athos (deutsche Ausgabe § 208; Manuel p. 151) angegeben. Gerspach l. c. p. 120 bemerkt deßhalb irrthümlich: ‚L'artiste était Grec, mais toute la pensée est latine: l'arbre de Jessé n'a jamais paru dans les décorations grecques.‘

rativer Mosaiken; zwar scheint es, als ob Isaak II., welcher von 1185—1204 regierte, den Befehl erlassen habe, die Mosaiken der Kirchen zu restauriren; später, vielleicht im dreizehnten Jahrhundert, nahmen die Klöster des Berges Athos diese reiche Decorationsweise von Neuem auf, aber jene Bauten unterlagen vielfach dem Umbau und der Zerstörung, und es blieben in der Kirche zu Vantopedi nur zwei Verkündigungen, Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer, und S. Nicolaus, mittelmäßige Figuren einer mehr untergeordneten Kunstrichtung[1]. Von dem Einfluß des lateinischen Elementes auf den griechischen Stil finden sich in den Werken der Kleinkünste mehrere Beispiele, so in der Elfenbeintafel, in Palästina für die Prinzessin Melisende angefertigt: die Costüme sind hier theils byzantinisch, theils abendländisch[2]. Die Dauer des Königreichs Jerusalem war freilich zu kurz, um eine wirkliche Mischung der Kunstweise hervorzubringen, und die Hauptstadt des Kaiserreiches selbst wurde später das Ziel öfterer Unternehmungen der Kreuzfahrer. Als diese 1203 vor Constantinopel erschienen, blendete sie der Glanz einer Stadt, wo seit Jahrhunderten Monumente der Kunst und des Luxus sich gehäuft hatten. Im Laufe der Belagerung hatten Brände einen Theil der unvergleichlichen Bauwerke vernichtet; nach der Einnahme wurden die Schätze der Kirchen und Häuser geraubt, der kostbare Altar der Agia Sophia, mit Steinen und Email bedeckt, ward in Stücke geschlagen[3], um welche die Soldaten sich stritten; auch Bilder Christi und der Heiligen fanden keine Schonung. Man verletzte die kaiserlichen Gräber in der Apostelkirche und beraubte sie ihrer Schätze, Meisterwerke antiker Kunst, aus allen Landen in Byzanz vereinigt, fanden ebenso wenig Gnade: bronzene Statuen wanderten in den Schmelzofen und verwandelten sich in Münzen, marmorne wurden zertrümmert[4]. Nicetas Choniates, der diese Scenen geschildert hat,

---

Vgl. die Anmerkung von Didron in der französischen Ausgabe p. 154 über das Materielle der griechischen Auffassung gegenüber der lateinischen. Abbildung bei Agincourt pl. 91, 10 nach einem byzantinischen Tafelbilde.

[1] Didron, Annales archéol. vol. V, 1844.

[2] Cahier, Nouv. Mél. t. II. Rey, Les colonies franques de Syrie aux XIIe et XIIIe siècles, 1883. Vgl. Bayet l. c. p. 226.

[3] Cfr. Nicetas Choniates ed. Bonn. p. 758: ‚Sacra mensa ex omnis generis pretiosis materiis conflata in excellentis pulchritudinis varietatem omnibus gentibus admirabilem in frusta est dissecta et inter milites distributa. Heu ignominiosam adorandarum imaginum conculcationem! Heu reliquiarum sanctorum martyrum in foeda loca abiectionem! Quod vero vel auditu horrendum est, id tum erat cernere, ut divinus sanguis et corpus Christi humi effunderetur et abiiceretur . . . imo et muliercula quaedam, cooperta peccatis, Christo insultans et in patriarchae solio considens fractum canticum cecinit et saepe in orbem rotata saltavit.‘ p. 855: ‚Imperatorum sepulchris positis in Heroo noctu omnia diripuerunt etc.‘

[4] Ueber die in Byzanz vorhandenen Statuen cfr. Anonymi descriptio ap. Band., pars I, p. 7. 9. 11—21; pars II, p. 24. 25. 28. 30. 31. 36. 42; pars III, p. 41—43. 60. 80. 82—85. 88. Theodori Lectoris brevis tract. de mulieribus, l. c. p. 89 sq.

weinte über den Untergang solcher Kunstwelt und brach in die bittere Klage aus: ‚O Stadt, Auge aller Städte, hochberühmt in der ganzen Welt, Mutter der Kirchen, Mittelpunkt der Wissenschaften und Künste, fruchtbare Mutter, einst bekleidet mit dem kaiserlichen Purpur, jetzt bedeckt mit Lumpen und beraubt deiner Kinder! Du, die auf stolzem Throne saß, die stolz einherschritt mit erhabenem Antlitz und hoher Gestalt, bist jetzt gebeugt und vernichtet, deine kostbaren Kleider sind zerrißen, der Glanz deiner Augen ist erloschen.‘ [1] Noch lange setzt der Geschichtschreiber, ein beredter Zeuge der Verwüstung, seine Klagen fort über den Untergang jener glänzenden Cultur; in der That sollte das Kaiserreich seine alte Herrlichkeit nicht mehr wiederfinden. War auch die Occupation der Lateiner von kurzer Dauer, da Michael Paläologus schon 1261 nach Constantinopel zurückkehrte, so blieb das neue Reich doch nur ein Schatten der Vergangenheit; unaufhörlich bedroht von den Türken, welche ihre Eroberungen immer weiter ausdehnten, vergeblich die Hülfe des Abendlandes erbettelnd, führte es eine traurige Existenz.

Inmitten solcher Ruinen und der Zerstörung der Vorbilder, wie sollte die Kunst neues Leben schöpfen? Wohl haben die Kaiser vom dreizehnten bis fünfzehnten Jahrhundert den Künsten ihren Schutz angedeihen lassen, die meisten derselben bauten Kirchen und Klöster, verschönerten die Paläste; aber ihre Anstrengungen konnten nur wenig Erfolg für die Wiederbelebung ächt künstlerischen Sinnes erzielen.

In der Miniaturmalerei ist neben der zunehmenden Dürre und Trockenheit der Körperformen und des geistigen Inhaltes ein Ueberhandnehmen des arabischen Elementes in den bunten Mustern der Hintergründe, dem zierlichen Ornament und den lebhaften Farben für die Epoche charakteristisch, welche

---

[1] ‚O urbs, urbs, urbium omnium ocule, per orbem terrarum celebris, spectaculum ultramundanum, ecclesiarum mater, princeps religionis, rectae sententiae dux, eruditionis alumna, omnis pulchritudinis diversorium, itane ex manu domini calicem furoris bibisti? Itane pars extitisti ignis multo vehementioris eo quod olim Pentapolis divinitus conflagravit, quodnam tibi tribuam elogium? cui te comparem? an poculum contritionis tuae amplificatum esse, ut lacrimosus Hieremias veterem Sionem deplorans ait? qui mali genii ad cribrandum efflagitaverunt? O fecunda genitrix, bysso et purpura imperatoria amicta pridem, modo sordida et squalida et germanis orbata liberis! pridem in alto solio collocata, longis et altis insedens passibus, augusto vultu, statura magnifica, nunc humilis et depressa; laceratae sunt tuae delicatae vestes; extincta est lux oculorum: aniculae caminariae similis ex incendii fuligine extitisti, profundis rugis splendida prius et suavis tua facies est arata.‘ l. c. p. 763 seq. Cfr. Andrea Morosini, L'imprese ed espedizioni di Terra Santa e l'acquisto fatto del imperio di Constantinopoli lib. II, p. 199, Venezia 1627. Joffroi de Villehardouin, De la conqueste de Constantinople, Paris 1838, p. 80. Unklugerweise hatte Alexius Comnenus in dem Briefe an Robert, Grafen von Flandern (1095), die großen Reichthümer betont und sie in einer lockenden Schilderung dem Abendlande vor Augen gehalten. Cfr. Martene et Durandus, Thes. nov. anecdot. t. I, col. 267.

durch die Herrschaft der Comnenen repräsentirt wird. Die Kenntniß des menschlichen Organismus, das Lebensvolle der Bewegungen schwindet immer mehr, die Körperstellungen werden gequält, die Gesten hart und gewaltsam, die Proportionen in die Länge gezogen, während die Extremitäten, klein und ausdruckslos, verkümmern. Neben altchristlichen Motiven werden solche barbarischen Ursprungs immer häufiger, die Personificationen — das charakteristische Element des byzantinischen Stils — dagegen seltener und unbedeutender. Nur das Feierliche und Würdevolle, so untrennbar im Wesen des Stiles begründet, behält noch langehin seine Bedeutung; die Köpfe sieht man noch immer porträtartig, zum Theil ächt künstlerisch behandelt, aber die sorgfältige Modellation der goldigen Fleischtöne mit grünen Schatten macht zusehends einer flachen Behandlung Platz. Dunkle Conturen, von der Farbe nicht gedeckt, offenbaren die zunehmende Schwäche der Kunst, ebenso eine übermäßige Anwendung des Goldes am Costüm; der Eindruck der Bilder ist häufig schon der von illuminirten Federzeichnungen, obgleich die Gouache noch breit und deckend aufgetragen ist.

Als Beispiele von Miniaturen aus der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts wären zu nennen:

Der Psalter im britischen Museum, welcher von 1066 datirt und eine Anzahl schöner Miniaturen aufzuweisen hat, die durch Waagens [1] Beschreibung zu weiterer Kenntniß gelangten. Ein zweites Manuscript, in der Nationalbibliothek zu Paris (Nr. 79, fonds Coislin), für den Kaiser Nicephorus Botoniates (1078—1081) angefertigt und ausgewählte Schriften des hl. Johannes Chrysostomus umfassend [2]: die ersten Blätter zeigen vier Miniaturen auf ganzer Seite, darin viermal den Kaiser in abwechselnder Tracht, so daß wir ein Bild des kaiserlichen Ornates am Ende des elften Jahrhunderts erhalten [3]; derselbe ist reicher decorirt, als in den früheren Jahrhunderten, aber zunehmende Starre des Brocates läßt die Körperform nicht mehr zur Geltung kommen. Die Figur des Kaisers besitzt übrigens porträtartigen Charakter, und wir haben gewiß sehr ähnliche Bilder vor uns. Das erste derselben führt den Kaiser auf jenem breiten Throne vor, dessen Form seit dem sechsten Jahrhundert sich gleich geblieben ist; zwei symbolische Gestalten hinter dem Thron repräsentiren Gerechtigkeit und Wahrheit; auf den Seiten je zwei Palastbeamte, deren erster rechts, der Protovestiarios, in mit Löwen verziertem Gewande auftritt, während die andern eine Art Mantel tragen; sie sind viel kleiner als der Monarch, ein Gebrauch, der seit dem Ende des zehnten Jahrhunderts üblich wird. In der zweiten Miniatur erscheint der Kaiser zwischen S. Johannes Chrysostomus und dem Erzengel Michael, die dritte zeigt ihn wieder auf dem Thron in der tunica talaris und Chlamys, während der Mönch

[1] Zeitschrift für Archäologie und Kunst I, S. 97. [2] Labarte vol. I, p. 186.
[3] Montfaucon, Bibliotheca Coisliniana, gibt vier Abbildungen (p. 134).

Sabas aus einem Buche vorliest[1]; die vierte stehend neben der Kaiserin — wobei der Erlöser von oben her seine Hand auf ihre Kronen legt — beide sind in großem Costüm.

Die byzantinischen Malereien des zwölften Jahrhunderts haben fast denselben Charakter, wie die des elften[2].

Ein Manuscript aus S. Gereon in Köln, jetzt in der Nationalbibliothek zu Wien, zeigt schöne Miniaturen, die noch gute Vorbilder erkennen lassen. Der Ostercanon an der Spitze des Buches umfaßt die Jahre der Welt 6585—6628, also 1077—1120, innerhalb welcher also der stattliche Codex geschrieben wurde[3], dessen Malereien in Beziehung stehen zu denen der Epoche Kaiser Basilius' II. Auf dem ersten der 265 Blätter erscheint das Bild des hl. Gereon, der als Führer jener 318 christlichen Soldaten der thebaischen Legion unter Maximian 297 für den Glauben starb; er trägt den kurzen Panzer von quadratischen Platten, wie wir ihn an Basilius II. sehen, in der Rechten die Lanze, in der Linken den Schild. Der Ostercanon umfaßt Blatt 1 S. 2 bis Blatt 3 S. 2, dann folgt eine Einleitung zum Psalter. Blatt 16 S. 2 enthält eine Madonna mit Kind, sitzend und von griechischer Inschrift $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\Upsilon}$ begleitet, feine, anmuthige Gestalten in zierlicher Malerei. Blatt 17 zeigt den Erlöser am Kreuz mit Maria und Johannes und zwei wehklagenden Engeln im oberen Theile des Bildes[4]. Christus ist nur mit dem Lendentuch bekleidet, die Figuren besitzen etwas längliche Proportionen, aber der nackte Körper offenbart noch gute anatomische Kenntnisse. Dann folgt das nicänische Symbolum (πιστεύω εἰς ἕνα Θεόν) auf Blatt 18 und 19, und das Bild des sitzenden David, in der Linken ein Buch haltend, welches dem Psalter voransteht und anderen heiligen Poesien der Schrift[5].

Zwei Manuscripte, der vaticanischen Bibliothek angehörig, lassen die Züge des Verfalls im zwölften Jahrhundert erkennen, das eine, Nr. 666, in Folio, enthält die sogenannte ‚Panoplia dogmatica', einen Tractat des Mönches Euthymios, auf Befehl des Kaisers Alexius Comnenus (1081—1118) geschrieben, und zwar zur Vertheidigung der katholischen Dogmen gegen die Häresien, also eine ‚Rüstkammer' geistlicher Waffen. Auf der Rückseite des ersten Blattes sieht man die neun Väter der griechischen Kirche ihre zu den Materialien des Werkes dienenden Schriften dem auf dem zweiten Blatt erscheinenden Kaiser Alexius darbieten; darüber der Erlöser in kleiner Figur, Brustbild, die Hand zum Segen über das Werk

---

[1] Sabas ist wohl der Schreiber des Manuscripts. [2] Labarte l. c.

[3] Lambecius, Comment. de Bibl. Caes. Vindob. lib. III. Der Titel des Canons ist: Ἀρχὴ σὺν Θεῷ τῶν πασχαλίων.

[4] Abbildung bei Lambecius.

[5] Fol. 264 p. 2: ‚Christianus Decanus Sancti Gereonis Coloniensis, Rogerus Scholasticus, Aegidius Cellerarius et Thesaurarius, Iohannes de . . . . (Thuringia?) totumque Capitulum ecclesiae praedictae contulerunt hoc Psalterium.'

erhebend. Auf der Rückseite des zweiten Blattes, also auf dem dritten Bilde, präsentirt Alexius dem auf goldenem Throne sitzenden Erlöser das Buch des Euthymius, der dasselbe annimmt. Die Figuren sind ohne besonderes Leben, und die neun Väter haben wenig Individuelles an sich; vermöge der Größe der Figuren treten solche Mängel um so deutlicher auf. Der Kaiser ist ziemlich alt, woraus man auf die Anfertigung des Buches innerhalb der Jahre 1110—1118 schließen kann[1].

Das andere Manuscript ist ein Evangeliarium (Nr. 2, Vatic. bibl. d'Urbino) in Octav, für Johannes Comnenus auf Veranstaltung von zwei Prinzen dieses Hauses verfertigt und auf dem zweiten Blatt das Datum des Jahres der Welt 6637, also 1128 n. Chr., tragend. Die Gegenstände der Miniaturen, von Inschriften begleitet, sind folgende: Blatt 19 sehen wir den Kaiser auf Goldgrund gemalt in einem die ganze Seite einnehmenden Bilde, neben ihm seinen Sohn Alexius. In der Höhe erscheint Christus, thronend zwischen den symbolischen Gestalten der Charitas und Justitia, seine Hände über die Kronen beider Fürsten ausstreckend; der Erlöser ist eine hagere und knochige Gestalt[2]; das Beste der Composition sind die beiden Porträts. In einer andern Miniatur sehen wir die Taufe des Herrn: Figuren, von kleinerer Gestalt als die Hauptpersonen, baden sich im Jordan und schwimmen herum; der Fluß ist in antiker Weise noch durch eine männliche Gestalt mit Urne vertreten; die Stellungen sind ungeschickt und gewaltsam. Einzelne Motive erinnern an bessere Traditionen, so die Geburt der Jungfrau auf Blatt 21. Die Farbe ist pastos, die Lichter sind mit Weiß gehöht, das Colorit zuweilen hart. An der Spitze des Buches erscheint in Arkaden von reicher Ornamentation die Concordanz der Evangelien.

Unter den besseren Manuscripten aus dem zwölften Jahrhundert ist noch ein Evangeliarium in der vaticanischen Bibliothek, Nr. 1156, zu nennen. Vor jedem Evangelium findet sich die Gestalt des Evangelisten auf Goldgrund in einer die Seite füllenden Miniatur. Die Zeichnung der Figuren ist mangelhaft, am erträglichsten sind die Köpfe gerathen. Der Text enthält außerdem eine große Zahl von kleineren Bildern mittelmäßigen Werthes. Die Verhältnisse des Körperlichen sind oft sehr lang, die Bewegungen übertrieben, die Angabe von Licht und Schatten ist noch breit, aber das Colorit schon trocken. Zierliche Vignetten mit glänzender Ornamentation, Ranken und Vögel auf Goldgrund, überragen die figürlichen Compositionen, ebenso die geschmackvoll entworfenen Initialen.

Unter die durch Miniaturen hervorragenden, wegen des Schriftcharakters der Epoche der Comnenen zugeschriebenen Werke gehört der Codex Vati-

---

[1] Labarte l. c. p. 187. Platner und Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 353.

[2] Agincourt pl. 59, 1. Platner und Bunsen S. 354.

canus (Nr. 394) von dem Werke des hl. Johannes Climacus, welches den Namen ‚die Leiter' (κλίμαξ) führt. Seine Bilder, mit Inschriften, illustriren in geistreicher Weise einen Text, in dem der Verfasser die Tugenden als Stufen einer zum Himmel führenden Leiter betrachtet. Diese Scenen sind sehr anschaulich, oft sinnreich vorgeführt, zum Theil mit Humor behandelt. Neben den Tugenden sind auch die den Sturz von der Leiter verursachenden Laster personificirt; letztere erscheinen in blauer, die Teufel in schwarzer Farbe. Die fleißige und zierliche Ausführung der sehr kleinen Gestalten verdient Bewunderung [1].

Zu den besseren Leistungen sind auch die Figuren des Erlösers und der Evangelisten im Codex Vaticanus Nr. 756 zu rechnen, welche derselben Zeit angehören dürften [2].

Weniger gut finden wir die Miniaturen eines Lectionariums (und Kalenders) der griechischen Kirche in der Vaticana (Nr. 1156), welches dem zwölften Jahrhundert zugeschrieben wird. Die Ausführung der Bilder ist ungleich, daher wohl auf verschiedene Hände zu schließen: einige größere Figuren, an Pulten schreibend, zeigen einen geringen Stil; die kleineren Scenen aus dem Leben des Herrn und der Jungfrau sind zwar besser, gleichen aber an Ausführung und Colorit nicht den Miniaturen im Werke des Johannes Climacus. Neben überlangen Proportionen findet man sehr kurze und dabei übermäßig starke Köpfe [3].

Hervorragend durch lebhafte, geistreiche Schilderung und phantasievolle Erfindung in zierlichen Compositionen sind die Miniaturen der in zwei Exemplaren (Vaticana Nr. 1162, Pariser Bibliothek Nr. 1208) vorhandenen ‚Predigten über die Feste der heiligen Jungfrau von dem griechischen Mönche Jacobus' [4]. Die Traditionen des Alterthums klingen hier noch an in den Motiven der Gewandung, wie in den hellen, gebrochenen Farben derselben [5], das Colorit ist dabei von blühender Kraft und Frische. Nur wenige Bilder füllen eine ganze Seite, die meisten befinden sich als Vignetten im Text, wo sie eine halbe Seite einnehmen. Auf dem Titelblatt erscheinen Johannes Chrysostomus und Gregor von Nazianz, nach Art der Apostel thronend, zu ihren Füßen zweimal in kleiner Gestalt niedergeworfen der Verfasser des Buches. Auf dem Blatt vor dem Text finden sich mehrere Compositionen, und zwar innerhalb einer Architektur mit fünf Kuppeln, die vielleicht der Agia Sophia nachgebildet ist, vereinigt. Unter einer Stellung von drei Bogen sieht man in der Mitte die Himmelfahrt, wobei der Erlöser in

---

[1] Agincourt pl. 52. [2] Agincourt pl. 104, 4. Platner und Bunsen S. 355.

[3] Agincourt pl. 58.

[4] Waagen III, S. 208, nennt sie irrthümlich ‚Briefe'. Das Exemplar in Paris dürfte Copie sein.

[5] Waagen: ‚Die Behandlung (der Gewänder) ist von meisterlicher Sicherheit und Präcision.'

einer Mandorla von vier Engeln emporgetragen wird [1], während die Apostel ihm nachschauen; in den Seitenbogen steht je ein Heiliger, darüber in einer Lünette die zwölf Apostel in kleinen Figuren, sitzend. Die Bilder aus dem Leben der Jungfrau zeigen sie von Engeln begleitet und verehrt: einmal — auf dem Bilde, welches den in ihr vollzogenen Sieg über die bösen Geister darstellt — ist sie von einer Heerschaar gewappneter Engel umgeben. Die Verkündigung geschieht nach der apokryphen Auffassung beim Wasserholen am Brunnen; die sehr anziehende Composition des Todes Mariä führt uns jene alte Tradition vor Augen, daß die Apostel um das Sterbebett der Mutter Gottes versammelt waren: sie scheint die Umhersitzenden anzureden, welche aufmerksam ihre letzten Worte anhören [2]. Ein andermal finden wir den auf einem Bett ruhenden Erlöser von kriegerischen Engeln bewacht, die sich in sechs Reihen übereinander hinter dem Ruhelager aufbauen, so daß von den untersten ganze Figuren, von den obersten nur Köpfe zu erblicken sind [3]. Wir haben hier eine dem plastischen Sinn der Byzantiner und ihrer reichen, künstlerischen Phantasie entsprechende Darstellung des bekannten Schriftwortes vor uns: ‚Er hat seinen Engeln befohlen, dich zu behüten auf allen deinen Wegen', und wenn Schnaase [4] darin ‚Salomo auf einem goldenen Bette, von den sechzig Starken Israels bewacht', erkennen will, so widerspricht dem der Habitus idealer Gestalten, die keineswegs wie Kriegsknechte aussehen, vielmehr genau wie die Engel in der Umgebung Mariens, und vor allem Uebrigen der Kreuznimbus des ruhenden Erlösers, der diesem allein zukommt.

Der Künstler jenes Buches liebt überhaupt vornehmlich eine belebte, reiche Darstellung: so kommen viele getrennte Scenen vor, die sich auf Anhöhen neben der Haupthandlung vollziehen. Auf der Scene des brennenden Dornbusches sehen wir Moses nach alter Weise unbärtig; Personificationen der Flüsse in antikem Habitus treten auf; außer den goldenen Feldern mit arabischem Ornament begegnen wir Initialen aus Drachen und Vögeln.

---

[1] Waagen nennt es fälschlich ‚die Auferstehung' (S. 229). Vgl. die Abbildungen bei Agincourt pl. 50. 51.

[2] Die Legenda aurea des Jacobus a Voragine gibt darüber (de Assumptione B. M. V.) Aufschluß. Ein kleines apokryphes Gedicht, dem Evangelisten Johannes zugeschrieben, bildete im Mittelalter das Thema der Predigt, wie der Kunstübung. Im dreizehnten Jahrhundert wurde in vielen Kirchen eine aus Citaten verschiedener heiliger Autoren bestehende Abhandlung verlesen, welche die Aufnahme Mariä in den Himmel schilderte. Jacobus a Voragine bestätigt diese Vorlesung, deren Zuhörer er gewesen ist; das reichste Material zu den Predigten lieferten übrigens die Werke des Johannes Damascenus. Vgl. das Handbuch der Malerei, französische Ausgabe p. 283, deutsche Ausgabe S. 279. V. Dumont, Sur quelques représentations de la mort de la Vierge (Rev. archéol., 1870—1871). Jacobus a Voragine trat 1244 in den Predigerorden und war 1292—1298 Erzbischof von Genua.

[3] Abbildung bei Bayet, L'art byz. p. 163: ‚Anges et séraphins derrière le lit de repos de Christ.'

[4] Bd. III, S. 275.

Im dreizehnten Jahrhundert werden die Malereien geistloser und mechanischer, die Bewegungen unverstanden, gewaltsam, die Proportionen überlang, die Gesichter trocken, zuweilen mumienhaft. Der früher goldfarbene Fleischton mit grünen Schatten wird bräunlich oder bleifarben, das Colorit in der Gewandung bunt, mit Vorherrschen greller rother und grüner Töne, obgleich die Angabe von Licht und Schatten noch breit, die Malerei sauber ist [1].

Ein Evangeliarium der Pariser Nationalbibliothek (Nr. 54) aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts enthält vier Miniaturen auf ganzer Seite, die Gestalten der Evangelisten, dann eine große Zahl kleinerer innerhalb des Textes. Die Zeichnung ist besonders in den unbekleideten Figuren mangelhaft und läßt erkennen, daß das Studium der Natur und Plastik in jener Zeit sehr vernachlässigt war: die Köpfe der Evangelisten sind mehr rund als oval, die Falten hart und brüchig; nur die Gouache ist noch kräftig und blühend [2].

Andere Manuscripte des dreizehnten Jahrhunoerts in der Pariser Bibliothek (Nr. 51. 93. 117. 118. 134) lassen in den Miniaturen übereinstimmend die der Zeit eigenen Fehler erkennen: schwere Conturen umziehen frei die Gestalten (Nr. 51. 93), die Köpfe haben das Oval verloren und werden unförmlich groß und dick (Nr. 134), das Colorit ist trocken und unharmonisch. In dem Manuscript der Vaticana (Nr. 1231), als dessen Autor der Priester Johannes von Tarsus am Ende des Buches genannt wird, erscheint die Zeichnung der Figuren mangelhaft, dunkel umsäumt und ganz ohne Modellation, nur leicht illuminirt.

Die Predigten des Gregor von Nazianz in der Bibliothek zu Paris (Nr. 543) lassen auf dreizehn stark vergoldeten Seiten je zwei Bilder übereinander erkennen, von denen nur ein Theil biblischen Charakters, die meisten den Legenden griechischer Heiliger entnommen sind. Ueber jeder Reihe sieht man ein goldenes Feld mit Arabesken. Das Incarnat ist dabei in grauem Ton gehalten [3].

Die Theologie des Gregor von Nazianz (Ms. gr. Nr. 550) derselben Bibliothek wurde nach einer darin enthaltenen Notiz im Jahre der Welt 6771 geschrieben, also 1262 nach Christus. Die Miniaturen befinden sich oberhalb der Abschnitte des Buches in goldenen Feldern, achtzehn an der Zahl, mit sehr kleinen Figuren. Im Bilde der Kreuzigung sehen wir einen überlangen und mageren Christuskörper, Maria und Johannes zur Seite. Eigenthümlich sind diesem Codex jene weltlichen, humoristischen Randvorstellungen, welche das Abendland mit Vorliebe auch bei religiösen Texten anbringt, die aber dem ernsten griechischen Charakter fern stehen; sicher ist hier ein Einfluß nordischer Kunst zu vermuthen.

---

[1] Waagen S. 229. [2] Labarte p. 188. [3] Waagen S. 229.

Die Rückkehr der griechischen Herrscher nach Byzanz vermochte der Kunstübung kein neues Leben einzuflößen. Obgleich Michael Paläologus [1], der seit 1259 die fränkischen Occupatoren vertrieben hatte, als ein ebenso tapferer wie verständiger Regent sich erwies, und das Reich ihm die Wiedereroberung mancher westlichen Länder verdankte, vermochte dieß nur einen äußeren, schnell erbleichenden Glanz hervorzurufen: unter Andronicus erlischt jede Kraft der Regierung, die letzten Herrscher führen ein ruhmloses, schwelgerisches Leben, die Bevölkerung wird durch den Druck der Steuerlast zur Befriedigung des kaiserlichen Luxus mehr und mehr erniedrigt, bis das göttliche Strafgericht unaufhaltsam hereinbricht und der Islam 1453 dem Reich ein Ende bereitet.

Der mangelhafte Zustand der Kunst am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts läßt sich aus dem Bilde des Kaisers Manuel II. Paläologus († 1425) und seiner Familie deutlich erkennen. Im oberen Theile des Bildes erscheint Maria mit dem Kinde vor sich, ihre Hände schützend über die Kronen des kaiserlichen Paares haltend. Die Köpfe sind noch individuell, doch ohne das Relief der früheren Zeit; schwere Kronen, steife Brocatgewänder, welche faltenlos den Körper umgeben, mangelhafte Durchbildung der Hände und Füße sind charakteristische Zeichen für jene letzte Epoche der byzantinischen Kunst. Wir finden diese Composition in einem Manuscript der Werke des Dionysius Areopagita, welches Kaiser Manuel der Abtei von S. Denis in Anerkennung der guten Aufnahme geschenkt hatte, die ihm 1401 bei seiner Reise nach Frankreich zu Theil geworden. Das Buch war im elften Jahrhundert geschrieben, denn man erkennt noch eine Figur des heiligen Dionysius aus jener Zeit; der Kaiser, in der Absicht, dasselbe der Abtei von S. Denis zu überlassen, fügte dann sein Porträt hinzu, wie das seiner Familie. Der Vergleich beider Malereien läßt den Unterschied erkennen zwischen der Epoche, da die Kunst ihre ersten Schritte auf dem Wege des Verfalls gethan hat, und dem Zustande der Erniedrigung jener letzten Zeit [2]. Jedoch wäre es verfehlt, nach einer so leblosen Composition alle Miniaturen zu beurtheilen; in einem Manuscript vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts der Nationalbibliothek zu Paris finden wir den Kaiser Johannes Kantakuzenos in der Mitte seines Hofes thronend; Bischöfe, Generäle und Würdenträger ordnen sich im Halbkreis und in lebensvollen Stellungen zu den Seiten des Regenten [3]. Ebenso lebhaft ist die Scene eines mit Dienern und Hunden auf die Jagd gehenden Mannes aufgefaßt, einem Manuscript des fünfzehnten Jahrhunderts angehörig [4]: vielleicht gelangen den Künstlern jener Zeit solche

---

[1] Ducange, Historia Byzantina p. 234, hat die Figuren des kaiserlichen Paares und des Sohnes publicirt. Cfr. Labarte, Album pl. 88.

[2] Labarte l. c. Abbildung bei Bayet p. 231.

[3] Abbildung bei Bayet p. 233.

[4] Bayet p. 223 gibt davon eine Abbildung. Derselbe führt p. 232 ein zweites Beispiel einer sehr anmuthigen Tischscene aus einem späten Manuscript an.

dem Leben entnommenen Züge noch besser, da sie es nicht mit religiöser Tradition und Aufgaben zu thun hatten, welche Inspiration und gute Vorbilder nothwendig erforderten.

Die musivische historische Malerei scheint am Ende des dreizehnten und im vierzehnten Jahrhundert noch eine kurze Nachblüthe erlebt zu haben: zu Salonich bildete sich eine Malerschule, welche ziemlichen Rufes genoß, in Constantinopel arbeiteten ebenfalls Künstler, deren Producte noch in einigen Resten einer Kirche bei dem Thore von Constantinopel zu finden sind, welches jetzt ‚Kakrieh Djamissi' genannt wird. Diese Kirche wurde noch unter der Regierung des Kaisers Andronicus II. (1282—1328) von Theodoros Metochita mit Mosaiken versehen: auf einem derselben finden wir den Stifter knieend vor Christus; im Narthex und im Innern sieht man die Wunder Christi und zahlreiche Figuren von Heiligen [1] in guter Arbeit. Im vierzehnten Jahrhundert ließ Johannes Paläologus in der Agia Sophia Restaurationen der Mosaiken vornehmen und sein Porträt neben die älteren Arbeiten setzen; auch außerhalb von Constantinopel und der Klöster des Athos wurde diese Kunst noch geübt, wie die Decoration des Klosters von Daphne bei Athen erkennen läßt, welche unter lateinischer Herrschaft ausgeführt zu sein scheint. Indeß nahm man mehr und mehr zu der leichteren Wandmalerei seine Zuflucht, wovon das bekannte Werk Texiers [2] mehrere Proben gibt, so von den in zwei Kirchen von Trapezunt unter Alexius III. ausgeführten Bildern einiger Heiligen und der kaiserlichen Familie, die sich jedoch nicht über die starren Formen der geringeren Miniaturen erheben. Die zahlreichen Tafelbilder, welche die Sammlungen Italiens besitzen, scheinen meist dieser letzten Epoche der griechischen Kunst anzugehören. Wie letztere eine wesentlich religiöse ist, berufen, die heiligen Typen in einer der überirdischen Größe und Würde entsprechenden Form auszubilden und diese Würde bei ruhiger und langsamer Entwicklung der Kunst auch in schwächeren Werken noch zu bewahren, so sind auch die zahlreichen Tafelbilder, dem Bedürfniß der Andacht entsprungen und zumeist nur handwerksmäßig angefertigt, doch noch als Erben jener unzerstörbaren Würde und Hoheit der byzantinischen Kunst werthvoll. Viele dieser Bilder sind übermalt, andere nur Copien älterer berühmter Werke, wie sich denn zu Venedig und im Süden Italiens durch griechische Colonien bis in das sechzehnte Jahrhundert Malerschulen erhielten, in denen das Ueberkommene mit größter Treue und allen Fehlern der Zeichnung, aber auch frei von der Verweltlichung und Verwüstung durch die Willkür der Maler und unberührt von dem zersetzenden Element der Sinnlichkeit nachgebildet und seiner Zeit mit großer Befriedigung aufgenommen wurde. Und in der That,

---

[1] Bayet p. 234: ‚Le travail de ces mosaïques est si remarquable qu'on a pu les comparer aux oeuvres de Giotto.'

[2] Archit. byz. pl. 66.

das gläubige Volk zeigt noch heute mehr Verständniß und mehr Andacht für die dem hl. Lucas zugeschriebenen Bilder in ihren ernsten, abstracten Zügen, in denen es Majestät und überirdische Größe findet, als für die Werke der Renaissance in ihrer weltlichen Haltung.

Wir haben schon früher des Bildes von Tzanfurnari in der Sammlung des Vaticans gedacht [1] — unter den wenigen rein historischen Compositionen jener Zeit mit Recht für die beste gehalten — in dem das Leben und der Tod des hl. Ephrem geschildert [2] sind: die Ausführung ist darin sorgfältig, viele individuelle, höchst anmuthige Züge beleben die Composition.

Der Typus der Madonna, oft in überlebensgroßen Formen gebildet, wiederholt sich in diesen Bildern griechischen Stils unverändert: das Gesicht ist ein breites Oval, die Augen sind groß und weit geöffnet, die Nase fein und gerade, der Mund übertrieben klein und zu weit von der Nase entfernt, der Hals ist schmal und lang. Haupt und Körper werden durch einen stets gleichen Faltenwurf von dunkelblauer Farbe, gehöht mit unzähligen goldenen Strichen, verhüllt; die Angabe der Falten ist zwar im Allgemeinen richtig, aber hart und mehr einem Relief angemessen, als der Malerei; die Hände sind lang, die Finger dünn, ohne Verständniß für den Organismus und Ausdruck derselben gebildet. Das göttliche Kind ist als Lehrer der Welt ältlich und ohne die weichen Züge und Bewegungen der Kindheit, denn es handelte sich bei diesen Andachtsbildern nicht um eine treue Wiedergabe der Natur, sondern um die Idee, den Eindruck des Ueberirdischen, der Majestät und Machtfülle des Göttlichen: auch in der feierlichen, etwas gespreizten Haltung sehen wir, daß die byzantinische Kunst nicht sowohl die natürlichen Beziehungen der Mutter und des Kindes, als Ordnung der Natur, sondern die der Gnade, des höheren Seelenlebens im Auge hat.

Weitere Bilder dieses Stils finden sich zahlreich im christlichen Museum des Vatican: so Christus und Magdalena im Garten, von Donatus Bizamanus in Otranto. Die Bewegung Jesu ist hier lebensvoll und würdig; Magdalena, die sich zu seinen Füßen niedergeworfen hat, weniger anziehend [3]. Ein Triptychon in Tempera auf Holz, derselben Sammlung angehörig, zeigt in der Mitte jene Composition der Wiederkunft des Herrn (δεύτερα παρουσία), welche die griechische Kunst, wie die Kaiserdalmatica in S. Peter erkennen läßt, in großartigen, freien und wahrhaft majestätischen Zügen vorführt. Der thronende, jugendliche Christus wird von Maria und Johannes begleitet, die vier Evangelistenzeichen umgeben ihn, dahinter schaaren sich die Engel mit den Leidenswerkzeugen, während den unteren Theil des Kreises die Seligen ein-

---

[1] Vgl. S. 239, Anm. 2. Der Tradition nach von Squarcione, dem Lehrer Mantegna's, nach Italien gebracht.

[2] Agincourt pl. 82.

[3] Agincourt pl. 92. Ueber den Namen des Künstlers vgl. folg. S. Anm. 2.

nehmen, mit dem Ausdruck des Glückes und des Friedens, in abwechselnden, lebensvollen Stellungen. Auf den Seitenflügeln erscheint links, wie die Inschrift besagt, eine Ansicht des Berges Sinai mit den Klöstern, die ihn beleben, eine Karawane im Vordergrunde, rechts das Concil von Nicäa (325) in Gegenwart Constantins, das Anathem über Arius aussprechend, der zu den Füßen des Kaisers niedergeworfen ist. Auf der Rückseite findet sich eine Himmelsleiter, auf der die Seligen emporsteigen, von Christus empfangen, indeß die Verworfenen in den Klauen der Teufel dem Abgrunde zugeschleppt werden; die Inschrift darüber besagt, daß diese Malerei sich auf den hl. Pachomius beziehe, vermuthlich als eine Vision. Außerdem zeigt die Rückseite die Wurzel Jesse, dem entsprechend Christus in einem Baume, dessen Zweige die Halbfiguren der zwölf Apostel tragen. Die Anordnung ist ebenso sinnreich, als der Vortrag lebendig und überzeugend [1].

Von Angelus Bizamanus [2] aus Otranto stammt die Tafel mit der Begegnung Mariä und der Elisabeth, der Formgebung nach späteren Zeiten angehörig [3], als die Tafel mit Christus und Magdalena, von Donatus Bizamanus: wir haben also hier zwei Bilder derselben griechischen Malerschule in Italien und vielleicht zweier Maler aus derselben Familie. Die Malerei ist Tempera auf feinem Gypsgrund mit starkem Auftrag der Farbe und wirklichen Vertiefungen im Holz, wo es sich um starke Schatten handelt. Jene Technik befand sich also noch auf der primitiven Stufe der Anforderung plastischer Erscheinung gegenüber und behilft sich, wie wir auch bei den Crucifixen gesehen haben, mit einer wirklichen Erhebung über die Fläche oder einer Vertiefung unter dieselbe. Der Ausdruck der Köpfe ist in diesem Bilde trotz der wenig entwickelten Technik nicht ohne eine gewisse Anmuth des Lebens; etwas stark und rundlich treten die Nasen hervor, ziemlich natürlich ist der Ausdruck des Mundes, der Hals beweglich; die starke Anwendung des Goldes an den Säumen der Gewänder, dem Kopftuch der Frauen und dem Thor deutet auf späte Zeit, ebenso wie die Architektur, welche vielleicht der Stadt Otranto entnommen wurde. Die Auffassung dieser Scene ist eine durchaus würdevolle, religiöse; hinter Maria treten zwei Engel auf, Elisabeth hat sich anbetend vor dem noch unsichtbaren Erlöser niedergeworfen; auch hier wieder jenes Betonen des Reiches der Gnade, der Anschauung höheren Geisteslebens mehr, als des natürlichen Daseins.

Eigenthümlich ist den griechischen Bildern die künstliche Behandlung des Haares und der Bärte in wohlgeordneten Partien und mit drahtartigen Strichlagen, die bei größeren Tafeln um so störender hervortritt: so in der von S. Stefano Rotondo zu Rom, welche den Erlöser thronend zwischen Petrus

[1] Agincourt pl. 91.

[2] Der Name scheint gefälscht, ebenso wie der des fabelhaften Andrea Rico de Candia aus dem elften Jahrhundert.

[3] Agincourt pl. 93.

und Paulus darstellt, dem elften oder zwölften Jahrhundert [1] angehörig; vermuthlich ist dieses Bild von griechischen Mönchen, die einst hier functionirten, auf den Altar gestellt worden.

Der von Agincourt reproducirte hl. Antonius [2], ein Temperabild aus dem zwölften Jahrhundert, zeigt wenig ideale Formen in dem mageren Kopfe mit breiten, hervortretenden Backenknochen. Die Darstellung im Tempel, ebenfalls von Agincourt gegeben [3], welche dem Museum des Vatican angehört, trägt am unteren Rande den Namen ‚Johannes' als den des Verfertigers. Daselbst noch S. Theodor mit einem andern Heiligen, beide zu Pferde. Nach einer Notiz im Codex Nr. 1613 der Vaticana [4], dem griechischen Menologium, war der Heilige General zu Heraklea in Pontus unter dem Kaiser Licinius, welcher ihn aufsuchte, um ihn persönlich dem Christenthum zu entfremden und dem Götzendienst wieder zuzuführen. Möglicherweise stellt das Bild die Scene dar, wo der christliche General, begleitet von seinem Adjutanten, dem Kaiser und dem Martyrium entgegeneilt. Das kleine Bild des hl. Titus, Erzbischofs von Kreta [5], in demselben Museum, von feiner und sorgfältiger Ausführung, wurde der Inschrift nach ‚von Georgios Clotzata zu seinem Vergnügen angefertigt, der zugleich bittet, seiner zu gedenken'.

Je mehr die wirklich monumentalen Aufgaben der byzantinischen Malerei in freien inspirirten Zügen des hohen Stils zurücktraten, das Kunsthandwerk zur Bedeutung kam, die Ungunst der Zeiten jene Malerschulen verwüstet und ihrer plastischen Vorbilder beraubt hatte, desto mehr Ansehen erhielt das Tafelbild, welches der Andacht des Hauses diente. Der Mangel einer festen Organisirung der Hierarchie und das Schisma lähmten jede freie, lebensvolle Entwicklung der Kunst: die Typen werden vielmehr mit größter Treue bis auf die Zahl der Faltenlagen von Generation zu Generation mechanisch überliefert und wiederholt. Naturgemäß tritt in einer Zeit, wo der lebendige Pulsschlag der Kunst erstorben ist, das Bedürfniß hervor, die Tradition einer großen Vergangenheit ihrem stofflichen Inhalt nach in Worte zu fassen und so der lebenden, nur noch handwerksmäßig schaffenden Generation sichere Wegweiser hinzustellen. Die Malerbücher, von denen sich einige erhalten haben, bildeten für die zumeist den Klöstern angehörenden Künstler die Quelle ihres ikonographischen Wissens, denn Klöster waren die sichere und letzte Zuflucht der Kunst in Griechenland, und noch heute gehen aus ihnen unzählige Madonnen- und Christusbilder hervor, die fast unverändert jene überlieferte ehrwürdige Form bewahren und in denen noch immer gewisse majestätische Züge des Mosaikenstils fortleben.

Unter den Klöstern sind in Griechenland keine berühmter, als die des

---

[1] Agincourt pl. 85. Das Bild ist drei Fuß hoch und ebenso breit.
[2] pl. 86. [3] pl. 88. [4] 8. Februar.
[5] Menol. gr. 25. August. Agincourt pl. 90.

Athos oder, wie die Griechen sagen, des heiligen Berges. Gruppirt auf einem der Arme der Halbinsel Chalcidice, bilden sie eine klösterliche Republik, welche selbst unter türkischer Herrschaft eine Art von Selbständigkeit bewahrt hat [1]. Viele Reisende haben die Schönheiten jener waldigen Berge gepriesen, wie den malerischen Anblick von Kirchen und Klosterbauten, die sich dicht aneinander drängen, und von denen der Blick in weite Ferne bis zu den blauen Wogen des Mittelmeeres hineilt. Seit acht oder neun Jahrhunderten haben die Mönche dieser klösterlichen Republik an ihren Kirchen und Conventen gebaut, restaurirt und nicht aufgehört, sie mit Wandmalereien zu versehen, so daß eine Mischung der verschiedensten Monumente aus allen Epochen sich ergeben hat, welche schwer nach stilistischen Kennzeichen zu trennen sind.

Didron nennt den Berg Athos ‚das Italien der orientalischen Kirche. Der Berg Athos, diese Provinz von Mönchen, enthält zwanzig große Klöster, welche ebenso vielen kleinen Städten gleichen, zehn Dörfer, 250 einzelne Zellen und 150 Einsiedeleien. Der kleinste Convent umfaßt 6, der größte 33 Kirchen und Kapellen in sich: im Ganzen sind es deren 288. Die Dörfer, oder Skiten, besitzen 225 Kapellen und 10 Kirchen. Jede Zelle besitzt ein Oratorium, ebenso jede Einsiedelei. Zu Kares, der Hauptstadt des Athos, sieht man eine Kirche, die man die Kathedrale des ganzen Gebirges nennen könnte, von den Mönchen die Metropole, das Protaton genannt: auf der Höhe der östlichen Spitze, in welche die Halbinsel ausläuft, erhebt sich dieser isolirte Bau, welcher der Metamorphose oder Transfiguration geweiht ist. So zählt man auf Athos 935 Kirchen, Kapellen und Bethäuser, fast alle mit Fresken bemalt und mit Holzbildern bedeckt, in den großen Klöstern findet man außerdem die meisten Refectorien mit Wandgemälden versehen, in den reichen Conventen von Vantopedi und S. Laura trifft man auch einige Mosaiken.‘ [2]

Die Geschichte dieser Convente des Berges Athos ist dunkel: der Legende nach soll eine Erscheinung der Jungfrau die ersten Bauten veranlaßt haben; später errichteten Constantin, Pulcheria, Arcadius daselbst Klöster; aber die historischen Documente reichen nicht bis in jene Zeiten, und die eigentliche Entwicklung des Klosterlebens beginnt erst im zehnten und elften Jahrhundert, als ein Sohn des Kaisers Michael Rangabe und später ein gewisser Atha-

---

[1] Bayet, L'art byz. p. 240 sv.

[2] Manuel d'icon. Introd. p. XV sv. Die griechischen Kirchen erreichen niemals die Größe, wie die abendländischen Kathedralen und sind mehr unseren Kapellen zu vergleichen, so ist die alte Kathedrale von Athen nur elf Meter lang, sechs Meter breit, sieben Meter hoch. Die Kirchen von Salamis, besonders die vom Berge Athos, von Salonich und Constantinopel sind größer. Vgl. Anm. I bei Didron. Ueber den Athos: Didron, Annal. archéol. vol. IV. V. VII. XVIII. XX. XXI. XXIII. XXIV. Melchior de Vogüé, La Syrie, le mont Athos. Langlois, Le mont Athos et ses monastères, Paris 1867. In Salonich erschien 1870 ein griechisches Werk von Xanthis: Historische Beschreibung des Berges Athos.

nasius als Mönche dieser geistlichen Republik eine festere Organisation verliehen; dann errichteten alle Völker des griechischen Ritus ihre Klöster auf dem heiligen Berge, und von Constantinopel aus wurden die Privilegien vermehrt, selbst bis zur Exemtion von dem Patriarchen von Constantinopel. Im dreizehnten Jahrhundert führte die Gründung des lateinischen Kaiserthums auch für die Mönche Bedrückungen herbei, da ein fränkischer Gebieter hier residirte, aber mit der Rückkehr der nationalen Herrscher begann der Athos mehr als je sich zu entwickeln, und selbst ein Kaiser, Johannes Kantakuzenos, suchte hier Zuflucht. Mahomed II. tastete die Privilegien und Besitzungen nicht an[1].

Von Mosaiken treffen wir nur einige Reste im Katholikon zu Vantopedi, so im Bogenfelde über der Eingangspforte des Narthex: Christus mit Maria und Johannes, an den Seiten in zwei Feldern die beiden Gestalten der Verkündigung, welche innerhalb der Kirche noch einmal auftreten. Es ist übrigens wahrscheinlich, daß früher das Innere ganz mit Mosaiken bedeckt war, denn noch im vorigen Jahrhundert waren mehrere vorhanden[2]. Bayet versetzt sie in das zwölfte oder dreizehnte Jahrhundert. In einem andern Convent (Xenophon) existiren noch zwei Figuren in Mosaik als Reste einer größeren Decoration, welche die Heiligen Georg und Demetrius vorstellen, alle beide im reichen, byzantinischen Costüm, mit Gold und Perlen besetzt, vielleicht derselben Zeit angehörig. Wichtiger erscheinen die zahlreichen Malereien, aber auch hier sind durch fortwährende Restaurationen, welche sofort eintreten, wenn das Colorit nachzulassen beginnt, Kriterien für das Alter nur schwer zu geben[3]. Alle Kirchen des Athos sind bis zur Kuppel mit Bildern überzogen, welche, in Abtheilungen geschieden und von Ornamentstreifen eingefaßt, eine Unzahl Figuren enthalten, die sich in lebhaften Farben von dem blauen Hintergrunde abheben: hier waltet die Tradition einer großen Schule decorativer Kunst, in deren Werken alles mit großer Uebereinstimmung geregelt ist. ‚Alle diese Malereien glichen,‘ sagt Didron, ‚einige Verschiedenheiten abgerechnet, denen, welche wir anderwärts gesehen hatten.‘ ‚Die Kirchen von Triccala, von Larissa, die große Kirche des Hauptklosters der Meteoren und des heiligen Barlaam, die kleine Sophienkirche von Saloniki boten uns dieselben Darstellungen in Fresken und Mosaiken, wie die von Cesariani in S. Lucas, in Mistra, in Salamis. Ueberall

[1] Bayet p. 244. Eine anziehende Beschreibung des Athos bei Nicephorus Gregoras lib. XIV, c. 7, ed. Bonn.: ‚Quippe ad solitudinem et quietem maxime habiles reddit mons ille eos qui coelestem in terra vitae rationem ingredi velint ac iis omnis generis alimenta perpetuo et affatim suppeditat domi nota. Sed et mari magno coronatur quod ei multum undique affert venustatis‘ etc.

[2] Duchesne et Bayet, Mission au mont Athos p. 310.

[3] ‚Ueberall Malereien, die einen alt, die andern neu, diese aus dem neunten, jene aus dem achtzehnten Jahrhundert.‘ Didron, Manuel, Introd. p. XIX.

gleiche Fülle, dieselbe Verschwendung in gemalter Decoration, dieselbe Anordnung, dieselbe Gewandung, dasselbe Alter, dieselbe Haltung der heiligen Personen. Der Pantokrator der kleinen S. Sophienkirche ist eine Wiedergabe desjenigen von Daphne, die Panagia von Larissa ist nur ein Abglanz jener von Argos. Man möchte sagen, ein Gedanke habe auf einmal hundert Pinsel begeistert und fast alle Malereien Griechenlands durch ein Wort hervorgerufen.'[1]

Nach längeren Studien auf dem heiligen Berge ist es Didron gelungen, das Manuscript eines jener Malerbücher zu finden[2], nach deren Anweisungen die griechische Kunst noch heute ihre Bildwerke entstehen läßt. Der Kern des Buches ist älteren Ursprungs, doch geht es in der Beschreibung der bildlich dargestellten Concilien nicht über 787 und bei den Heiligen nicht über das siebente Jahrhundert hinaus. Der technische Abschnitt soll, nach griechischer Ueberlieferung, dem Maler Panselinos, ,dem wie der Mond leuchtenden', angehören; durch fortschreitende Copien wurde der ältere Kern aber mit Aenderungen und sprachlichen Verschlechterungen durchsetzt. Als Verfasser nennt sich Dionysius, Mönch und Maler, die Quelle seines Wissens ist ihm Manuel Panselinos von Thessalonich[3], dessen Werke er besonders hervorhebt. Ueber die Zeit, in der Panselinos lebte, ist nichts bekannt, das russische Malerbuch versetzt ihn in das elfte Jahrhundert, während ihn die Mönche des Athos für gleichzeitig mit dem Kaiser Andronicus I. (1183—1185) erachten[4].

Das Werk enthält drei Abschnitte: 1. den technischen Unterricht, 2. die Gegenstände der Symbolik und Geschichte, welche darzustellen sind, 3. die Angabe des Ortes, an welchem man, sei es in einer Kirche, einer Vorhalle oder Refectorium die Compositionen anbringen soll. Zuletzt bestimmt ein Anhang den Charakter, in dem Christus und Maria zu malen sind, und es werden einige der Inschriften angeführt, an denen die byzantinische Kunst so reich ist. Voraus geht eine Widmung an Maria[5], dann folgt eine Anrede an die Maler, in welcher Dionysius, Mönch von Fourna-Agrapha, sich als Autor bekennt. Er versichert, mit vieler Mühe und Zeit seine Kunst in Thessalonich erlernt zu haben, dann habe er ,in dem Verlangen, dieselbe zum Nutzen der Kunstgenossen zu verbreiten,' Ueberlieferungen gesammelt und mit seinem Schüler,

---

[1] l. c. p. XIV. XV.

[2] Vgl. auch Kunstblatt 1823, 1—5. Daselbst Auszüge aus einem andern Malerbuch, die von der Anleitung der ,ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς' vom Athos etwas differiren.

[3] Panselinos ist der Giotto der byzantinischen Schule, dessen Fresken in der Hauptkirche von Kares auf Athos vorhanden sind, er heißt Μανουὴλ ὁ πανσέληνος.

[4] Didron p. 7, n. 4. Ueber das russische Malerbuch vergleiche: Notions sur l'Iconographie sacrée en Russie par J. Sabatier. Petersbourg 1849; übersetzt in der Ausgabe der Hermeneia von Schäfer, S. 449. Es heißt Stoglaff und zerfällt in 100 Kapitel.

[5] ,Τῇ θεοτόκῳ καὶ ἀειπαρθένῳ Μαρίᾳ.' Nicht ein Gebet, wie Schnaase III, S. 287 bemerkt.

dem Meister Cyrillus von Chios, dieses Buch verfaßt, ‚durch den alles mit großer Sorgfalt verbessert worden ist‘. Man glaubt auf dem Berge Athos, das Manuscript stamme aus sehr früher Zeit, aber Didron versetzt es in das fünfzehnte oder sechzehnte Jahrhundert; die Hauptsache bleibt indeß immer, daß wir hier eine vollständige Abhandlung über die christliche Ikonographie besitzen [1].

Der erste Theil beschäftigt sich mit der Zubereitung des Grundes, des Gypses, der Farben, der Pinsel, er lehrt al fresco malen und gibt die Verhältnisse der Farbenmischung an, sowie die Zubereitung der Firnisse. Die Proportionen des menschlichen Körpers betragen übrigens hier noch neun Kopflängen, während die heutigen Maler des Athos eins zu acht nehmen. Dann folgt eine Anweisung zur Frescomalerei auf feuchtem Kalkbewurf [2] und eine solche über die Goldschrift.

Der zweite Theil ist der umfangreichste; er beginnt mit der Darstellung der Wunder des Alten Testaments, eingeleitet durch die neun Chöre der Engel nach dem hl. Dionysius dem Areopagiten. Die Seraphim werden dargestellt mit dem Fächer, dem alten Flabellum, einem Kirchengeräth aus dem Mittelalter, welches bei den Griechen nicht mehr in Brauch ist und nur bei Prozessionen getragen wird [3]. Eine Darstellung der hierarchia coelestis ist selten im Abendlande: in Mosaik zeigt sie das Baptisterium zu Florenz, in Frankreich sehen wir sie in den Kathedralen von Chartres und Cahors, wie in der heiligen Kapelle von Vincennes [4]. Der Erschaffung des Menschen geht die Verstoßung des Lucifer voraus, eine in der abendländischen Kunst seltenere Conception, dann viele Scenen aus dem Leben der Altväter, die nur bei den Griechen zur Darstellung kommen. Bei der Auffindung des Moses sitzt die Tochter Pharao's am Ufer des Flusses auf einem Throne. Der brennende Dornbusch enthält die Jungfrau mit dem Kinde, er ist in der christlichen Symbolik das alte Bild der unverletzten Jungfräulichkeit [5]. Aus dem Leben des Elias sind nicht weniger als elf Motive vorhanden. Das Gesicht des

---

[1] Die Ausgabe von Schäfer ist als sehr mangelhaft zu bezeichnen.

[2] Schnaase a. a. O. versichert: ‚die Schilderung der Wandmalerei ergibt, daß sie eigentliches Fresco nicht anwendeten‘. Vgl. dagegen § 58 des Handbuches, deutsche Ausgabe, und die große Anmerkung von Didron im Manuel p. 65 über die noch heute übliche Frescotechnik auf dem Athos. Ueberarbeitungen a secco waren auch bei Giotto in der Schule des eigentlichen Fresco gewöhnlich.

[3] Die Worte des Te Deum sind darauf geschrieben und erinnern daran, daß die Seraphim, in deren Händen die Griechen dieß Instrument darstellen, Gott unaufhörlich loben.

[4] Didron p. 74.

[5] ‚Rubum, quem viderat Moses incombustum, conservatam agnovimus tuam laudabilem virginitatem.‘ Brev. Rom. Daher in Frankreich die Kirche Notre Dame de l'Epine zu Chalons, die einer solchen wunderbaren Erscheinung ihre Erbauung verdankt.

Propheten Isaias zeigt in erhabener Auffassung: Christus auf einem Throne, denn das menschgewordene Wort muß zu Isaias wie zu Samuel sprechen. Die Ueberraschung der Susanna, welche die Maler der Renaissance in unlauterer Absicht mit Vorliebe darstellen, ist im Handbuch ganz fortgelassen, ebenso die Scene von Lots Töchtern, ein Zeichen, wie ächt christlich und decent der Geist byzantinischer Malerei ist; ihr Streben geht immer dahin, zu erheben, zu erbauen, zu veredeln, ein Hervorkehren sinnlicher Motive ist ihr allezeit fern gewesen, darum bleibt sie allein die ächt kirchliche, religiöse Kunst. Die einzige Scene, in der Susanna auftritt, ist im Handbuch diejenige, wo sie von Daniel befreit wird [1]. Viele Gegenstände werden nur durch Inschriften erklärlich, die als Commentar den Text der hieratischen Bildersprache begleiten. Das Handbuch legt den Personen und Begebenheiten des Alten Testaments eine fast ebenso große Bedeutung bei, als denen des Neuen, wie überhaupt die orientalische Kirche das Alte Testament dem Neuen gleichstellt: so nehmen in der Kirche der Panagia Phaneromeni zu Salamis die Patriarchen, Propheten, Richter, Könige und heiligen Frauen fast ebenso viel Raum ein, als die Heiligen des neuen Bundes. Nicht so die abendländische Kirche [2]. Jacobus a Voragine sagt deßhalb in der goldenen Legende: ‚Zu bemerken ist, daß die Kirche im Orient Feste der Heiligen beider Testamente feiert, die abendländische aber nicht der des alten Bundes, da sie noch in die Vorhölle gehen mußten; eine Ausnahme bildet das Fest der unschuldigen Kinder, weil in jedem derselben Christus getödtet wurde, und die der Makkabäer‘ ꝛc. [3] Die hll. Elisabeth, Anna, Joseph gehören ebenso der Zeit der Verheißung an, wie der der Erfüllung, in Johannes dem Täufer berührt sich das Neue Testament mit dem Alten. Der Orient behielt seine Verehrung für das mosaische Gesetz und seine Vertreter getreulich bei, sie tragen deßhalb einen Nimbus, wie die Heiligen des neuen Bundes, und sind dadurch den Aposteln in der Ikonographie gleichgestellt, daß sie in bloßen Füßen auftreten [4]. Die heiligen Frauen bilden eine stattliche Schaar: nach der Urmutter

---

[1] Deutsche Ausgabe § 183. [2] Manuel p. 131 sv.

[3] ed. 1490, n. 104.

[4] Feststehende Regel ist in der griech. Ikonographie, daß Gott, die Engel und die Apostel bloße Füße haben; Maria besitzt diese Auszeichnung nicht, die Heiligen des alten Bundes sind darin den Aposteln gleichgestellt. Eine Figur mit Kreuznimbus und bloßen Füßen muß immer eine der göttlichen Personen vorstellen. Bei uns haben die Altväter und Propheten nicht den Rang der Heiligen und Apostel, man wählt sie nicht als Patrone, und ihre Namen werden selten bei der Taufe in Anwendung gebracht. In den griechischen Litaneien werden diese Personen einzeln angerufen. Ezechias und Manasse, Abel und Judas, Habakuk, Joel, Samson und Gedeon tragen in den Malereien immer den Nimbus und bloße Füße, wie die Apostel, sie stehen höher, als im Abendlande Augustinus, Hieronymus u. a. Die griechische Kirche ist eben stark mit Judaismus versetzt und im Schisma. Bis zum elften Jahrhundert war in der abendländischen Kirche die Rücksicht auf den Orient größer, nach dem Schisma verlieren sich

Eva, einer Greisin, kommen Sarah, Rebekka, Lia, Rachel, Asineth, Maria, die Schwester Mosis, Deborah, die Prophetin Holda, die gerechte Wittwe von Sarepta, Judith, Esther, Anna, die Mutter Samuels, und Anna, die Mutter der Gottesgebärerin. Merkwürdig bleibt, daß Bethsabee vergessen wurde — im Abendlande mit Salomon vereinigt, der sie neben sich auf einen Thron setzt — da sie als ein Vorbild Mariens angesehen wird.

Der Habitus der Propheten ist genau vorgeschrieben, merkwürdigerweise erscheint Jonas, der in Italien und Frankreich immer jung dargestellt wird, als kahlköpfiger Greis, während seine schwierige Sendung auf einen kräftigen Mann hinweist. Dann kommt eine sorgfältige Auswahl von Trägern prophetischer Stellen auf den Erlöser, seine Wunder, sein Leiden, wobei in den Worten Jakobs (Gen. 49, 9) vom Einschlafen des jungen Löwen und dem Erwecken desselben in Verbindung mit denen von David (Ps. 43, 24) und Salomon (Cant. 5, 3) eine dreifache Vorhersagung des Todes und der Auferstehung des Herrn combinirt wird. Diesem folgen Prophezeiungen auf Maria, an welche sich griechische Weise anreihen, die über die Menschwerdung Christi gesprochen haben sollen; doch wird der größte Theil dieser Aussagen von so bestimmter Form schwerlich in den Werken heidnischer Lehrer zu finden sein, wenn auch Plato und Sokrates ungefähr solche Antworten auf die Fragen über die Gottheit gegeben haben könnten. Diese Vertreter des Heidenthums sind in der abendländischen Kunst seltener, als bei den Griechen [1], während eine der Profangeschichte entlehnte Darstellung der Sibyllen, welche die Griechen nur angedeutet haben, in der lateinischen Kunst mit ihren authentischen oder apokryphen Versen, kräftig entwickelt, als Beweis für die Offenbarung hervortritt. Das Mittelalter fand, daß in den drei Welttheilen zwölf Sibyllen die Gottheit, die Zeit der Erscheinung, Empfängniß, Geburt, die Leiden und den Tod, wie die Auferstehung und Herrlichkeit des Messias vorausgesagt haben, sie erscheinen da als Fortsetzung des Prophetenthums in allen Arten der bildenden Kunst [2]. Das Handbuch spricht nur von Einer Sibylle, jedoch ohne sie zu nennen. Den Schluß dieses Theiles macht die Wurzel Jesse.

---

die Nimben der alttestamentlichen Personen, und im vierzehnten Jahrhundert bewahren allein die christlichen Heiligen dieß Attribut der Kunst. Cfr. Didron l. c. Die Kathedrale von S. Petersburg ist dem hl. Isaak geweiht, in Athen eine Kirche dem Propheten Elisäus.

[1] Die Chorstühle von Ulm, 1469—1474 von Georg Sürlin geschnitzt, zeigen Sokrates, Plato, Aristoteles, Pythagoras, Cicero, Terenz, Seneca, Quintilian, Ptolemäus mit Inschriften, zur Seite der Patriarchen, Propheten und Sibyllen.

[2] Die zwölf Sibyllen sind: die persische, lybische, erythreische, cumäische, samische, kimmerische, die von Europa, von Hellespont, die Sibylle Agrippa, die tiburtinische, delphische, phrygische. Berühmt ist vor allen die tiburtinische, welche dem Kaiser Augustus das göttliche Kind in den Armen der Mutter zeigte. Diese Frauen erscheinen in reicher Tracht, von starkem und schönem Körperbau, begeistert im Ausdruck.

Die Bilderreihe des Neuen Testaments zeigt in der Verkündigung Maria ‚stehend und Seide spinnend, welche auf eine Spindel gewickelt ist, während sie die Rechte gegen den Erzengel Gabriel ausstreckt, der einen Speer hält'. Die folgende Darstellung, in der Joseph Maria Vorwürfe macht, ist in der abendländischen Kunst nicht gebräuchlich. Die Geburt des Erlösers zeigt eine Grotte, ‚Maria und Joseph knieen, Joseph hält die Hände vor der Brust gekreuzt; hinter Joseph die Hirten, das Kind bewundernd, welches eingewickelt ist, darüber ein Engel. Von der andern Seite kommen die Magier auf Pferden, sich gegenseitig den Stern zeigend; über der Grotte eine Schaar Engel, die Inschrift haltend: Ehre sei Gott in der Höhe! während von oben ein großer Strahl bis zum Haupte des göttlichen Kindes herabgeht'[1]. Die griechische Kunst ist darin zuverlässig, daß sie die Geburt in eine Felsgrotte verlegt, die im Orient vielfach auch zu Wohnungen benutzt werden; im Abendland ist es zumeist eine Hütte, ein mit Stroh gedeckter Raum, in der Renaissance treten antike Ruinen, oft von kostbarem Marmor, auf[2]. Die Anbetung der Magier zeigt Maria, das segnende Kind auf ihrem Schooße haltend, vor ihr die Könige mit den Geschenken in goldenen Gefäßen, hinter ihr Joseph. Außer dem Hause führt ein Jüngling drei Pferde. Der eine der Könige, welcher kniet, ist ein Greis mit langem Bart, die beiden andern sind jung, der zweite mit sprossendem, der dritte ohne Bart. Die Weisen kehren dann unter Führung eines Engels in ihr Land zurück[3]. Die Flucht nach Aegypten zeigt außer Maria mit Kind, die auf einem Füllen sitzt, und dem hl. Joseph, der dahinter geht, einen Jüngling, das Thier leitend, eine Figur, der Legende angehörig und in Italien sehr ideal durch einen Engel ersetzt. Die Götzenbilder fallen zusammen, wie es die goldene Legende berichtet; zuweilen kommt noch ein Baum vor, der vor Christus sich neigt, wie dieselbe Legende anführt, ‚und dessen Art (Persidis) noch jetzt heilsame Kraft besitzen soll'[4]. Selten ist bei dem Kindermord der im Handbuch angegebene Vorgang dargestellt, wo Elisabeth mit dem kleinen Johannes flieht und ein Berg

---

[1] Manuel p. 157.

[2] Sonderbarer Weise hat die griechische Kunst zuweilen neben den idealsten Zügen einen groben Materialismus in der Auffassung; so gibt die Legende des Metaphrastes der Mutter Gottes zwei Helferinnen, welche das Kind baden, eine oft vorkommende Darstellung, die das Uebernatürliche des Vorgangs völlig zerstören muß. Giotto hat in der Geburt Christi (Fresco der Madonna dell' Arena zu Padua) dieser materiellen Anschauung gehuldigt.

[3] Der ältere König heißt Caspar, der im reiferen Alter Melchior, der junge, bartlose Balthasar, letzterer wird meist als Neger gebildet. Nach der Legenda aurea (ed. 1490, n. 10) geschieht die Rückreise zu Schiffe von Tarsus aus, weßhalb Herodes alle Schiffe daselbst verbrennen läßt.

[4] l. c. de innocentibus: ‚Ingrediente igitur Domino Egyptum, secundum Isaiae vaticinium universa idola corruerunt' etc.

sich öffnet, sie durchzulassen, ein ebenfalls der Legende entnommenes Motiv. Die Taufe Christi zeigt den Erlöser unbekleidet im Jordan stehend, Johannes am Ufer neben ihm, die Rechte über das Haupt des Erlösers haltend, darüber den heiligen Geist, als Taube in einem Strahl aus den Wolken herabgehend, zur Linken Engel mit erhobenen Händen, im Jordan eine männliche Figur, ein Gefäß mit Wasser ausgießend, also eine Personification des Jordan. Das angegebene Staunen des Flußgottes, das auch in den Mosaiken von Ravenna sichtbar wird, bezieht sich übrigens auf das Wort des Psalmisten: ‚Es sahen dich die Wasser, o Gott, es sahen dich die Wasser und fürchteten sich, es bebten die Tiefen‘ (Psalm 76, 17), obgleich zunächst in dem Psalm nur eine Anspielung auf den Durchzug durch das rothe Meer gegeben ist, da die Griechen diese Stelle auf die Taufe des Erlösers deuten [1]. Die griechische Darstellung der Verklärung wird sehr materiell angegeben: Christus schwebt nicht in der Luft, sondern steht auf der mittleren Spitze des Berges in weißem Gewande, von Strahlen umgeben; diese Aureola wird von einer Linie begrenzt, einzelne Strahlen gehen wie Radspeichen aus dem Centrum, von denen Moses, Elias, Petrus, Jacobus und Johannes berührt werden; es ist wie ein Rad, an dem der Erlöser befestigt ist: so die früher besprochene Darstellung auf der Rückseite der Kaiserdalmatika von S. Peter [2]. Das Hinauf- und Hinabgehen Christi mit den Aposteln findet sich in der byzantinischen Kunst nur bei zwei Scenen mit der ‚Metamorphosis‘ vereinigt, wie es auch das Handbuch angibt. Der Verklärung schließt sich die Heilung des mondsüchtigen Knaben an, die auch im Texte des Matthäus-Evangeliums (17, 14—21) vorangeht und von Raffael mit der Verklärung zu Einer Composition verschmolzen wurde. Die Erweckung des Lazarus offenbart jene beliebte altchristliche Form, wobei der Erweckte in Binden eingehüllt in der Mitte des Grabes steht. Bei der Darstellung der Kreuzigung tritt wieder ein sehr materieller Zug auf, denn Maria ‚ist ohnmächtig und zwei Frauen halten sie‘, während das ‚Stabat mater‘ in dem unvergleichlichen Hymnus der Kirche die übernatürliche Kraft der Mutter Gottes ausdrückt, welche aufrechtstehend ihren Sohn für das Heil der Welt darbringt. Longinus, mit der Lanze, steht rechts, der Mann mit dem Essigschwamm links von Christus, wie auch in den Miniaturen. Unter dem Kreuze zeigt das Handbuch eine kleine Grotte und darin den Schädel des Adam und Gebeine, die von dem Blute Christi

[1] Manuel p. 141. Die von Didron geschilderte Malerei in der Kuppel von S. Laura des Athos zeigt ‚den Jordan in Gestalt eines nackten Greises, welcher flieht, indem er Christus mit Schrecken anblickt. Zur Linken Christi das Meer, eine Frau mit grüner Krone, im bläulichen Farbenton gehalten, zwischen zwei Seeungethümen sitzend‘ (l. c. p. 165).

[2] Die Griechen nennen die Verklärung ‚die Metamorphose‘. In der lateinischen Kirche ist die Auffassung erhabener, der Erlöser schwebt in der Höhe, von Lichtglanz umflossen, in den auch Moses und Elias eingetaucht sind.

benetzt werden; denn die apokryphen Legenden erzählen, daß das Kreuz über dem Grabe Adams aufgepflanzt worden sei, selbst das Holz zum Kreuze sei dort gewachsen, und dieser Baum sei aus dem Samen des Lebensbaumes hervorgegangen. Das Herabsteigen zur Hölle zeigt den Erlöser, welcher Adam mit der Rechten, Eva mit der Linken erfaßt, daneben Johannes, ferner David, Jonas, Isaias und Jeremias, Abel und viele Engel. Die Auferstehung schildert das geöffnete Grab, zwei Engel mit leuchtenden Gewändern an den Ecken sitzend, den Erstandenen auf den Deckel des Grabes tretend, mit der Rechten segnend, in der Linken eine Fahne haltend.

Die Parabeln des Evangeliums sind im Handbuch ebenfalls in den kirchlichen Cyklus aufgenommen, aber so, daß die darin enthaltenen Wahrheiten unmittelbar dargelegt werden. So sehen wir in dem Gleichniß vom Säemann vier Gruppen von Zuhörern, in denen sich die durch dasselbe angedeuteten verschiedenen Verhältnisse der menschlichen Seele dem Samen des göttlichen Wortes gegenüber manifestiren: so wird das Ziel der Parabel anschaulich und plastisch gegenständlich erfaßt, und zwar sicherer und schneller, als es das Phantasiebild in der Gleichnißrede vermag; die praktische Seite der griechischen Kunst tritt hier wieder bedeutend hervor [1]. Die Parabel vom verlorenen Sohne ist in folgender Weise im Handbuch aufgefaßt: ‚Der Tempel und der Altar und neben dem Tempel der ältere Sohn betend, während der jüngere Sohn essend und trinkend bei den Frauen sitzt. Dann wieder im Tempel der Verlorene, welcher von Christus die heilige Communion erhält, während die Apostel ihn salben und ihm ein Kreuz geben. Um den Altar bezeugen die Reihen der Engel ihre Freude mit verschiedenen Instrumenten, Harfen und Trompeten. Außerhalb des Tempels dann nochmals Christus, den Verlorenen umarmend und ihn auf das Angesicht küssend.‘ Auf einer andern Stelle ruft Christus den älteren Sohn und sagt ihm auf einem Blatt: ‚Mein Sohn, du bist immer bei mir gewesen, und alles, was ich habe, ist dein.‘ [2]

Eine der griechischen Kunst eigenthümliche Composition ist die der ‚göttlichen Liturgie‘, nämlich eine anschauliche Darstellung vom inneren Wesen des heiligen Meßopfers, denn die lebendige Vorstellungsgabe im Orient hat das Gedächtniß des Leidens Christi darin lebhaft bewahrt. Diese Darstellung füllt gewöhnlich die großen Kuppeln aus: Christus erscheint da ‚als großer Hoherpriester‘ und bereitet sich, selbst das heilige Meßopfer zu verrichten. Unter ihm ordnen sich die neun Chöre der Engel, dann zieht sich um die ganze Kuppel herum eine Schaar von Engeln, welche die Gewänder, die heiligen Gefäße und andere zum Meßopfer nöthige Gegenstände für den

---

[1] Schnaase a. a. O. bemerkt, daß die Gleichnißbilder aus der deutschen Renaissance meist Genrescenen sind, ‚bei denen es schwer wird, den Eindruck des Gleichnisses sich gegenwärtig zu halten‘.

[2] Manuel p. 219. 220.

Wandmalerei vom Athos. (Zu S. 349.)

Die göttliche Liturgie. (Zu S. 356.)

mit einem Ciborium gekrönten Altar herbeitragen. Der eine hält ein Rauchfaß, ein anderer das Schiffchen, ein dritter das Missale, andere die Gewänder; dann werden Leuchter, Kreuz und Fahnen, Kelche, Patene und die kleine Lanze herbeigebracht, mit der die Hostie zertheilt wird. Zuletzt folgt, von sechs Engeln getragen, die Vorstellung Christi im Grabe, wie er abermals stirbt und sich den Gläubigen zur Speise darbietet. Diese Darstellung, in Mosaik oder Fresco, tritt sehr häufig in griechischen Kirchen auf und füllt dann die ganze Kuppel[1]. Die Anleitung des Handbuches für diesen Gegenstand lautet: ‚Eine Kuppel und unter derselben ein Tisch, auf dem das heilige Evangelium sich befindet, darüber der heilige Geist und daneben der ewige Vater auf einem Throne sitzend, welcher mit seinen Händen segnet. Auf der rechten Seite Christus, als Patriarch gekleidet und segnend: vor ihm die Chöre der Engel in priesterlichen Gewändern, einen Kreis bildend, der bis an die linke Seite des Tisches reicht. Christus nimmt eine Patene vom Haupte eines Engels, der Diakon ist, und vier andere stehen dabei, zwei incensiren Christus und zwei tragen die großen Leuchter; dahinter noch einige, welche einen kleinen Löffel, eine Lanze, ein Rohr, einen Schwamm, ein Kreuz und Wachslichter tragen.‘[2]

Der im Handbuch nun folgenden Darstellung der heiligen Communion der Apostel — welche von dem geheimnißvollen Mahl (ὁ μυστικὸς δεῖπνος) getrennt ist — entspricht genau das Bild auf der Kaiserdalmatika zu Rom; den Griechen ist es bei dieser Vorstellung eigenthümlich, daß die unwürdige Communion des Judas durch die Einkehr eines Teufels in den Mund angedeutet wird.

Von großartigem Charakter ist die Scene der Vereinigung aller Geister um den Thron Christi, dem zunächst Maria und Johannes stehen; zu den Seiten die Embleme der Evangelisten, im Kreise die neun Chöre der Engel, weiter unten die Chöre aller Heiligen auf Wolken mit Inschriften: diese schöne Composition ist eine Art Te Deum, von den Chören der Engel und Heiligen gesungen[3]. Die Worte des 148. Psalmes, worin David die ganze Natur zum Lobe Gottes auffordert, werden mit staunenswerther Einbildungskraft und treffenden Zügen dabei in Scene gesetzt, und der Fülle dieser geschöpf-

---

[1] Manuel, Introd. p. XXXVI, p. 229. Die ähnliche Darstellung in der Kathedrale zu Rheims ebenda zur Vergleichung herangezogen.

[2] Abbildung bei Bayet, L'art byz. p. 251 aus Didron, Annal. archéol. In der Darstellung zu Rheims, dem Orient entlehnt, findet sich die Abweichung, daß die Engel nicht nur die Opfergeräthe, sondern auch die Attribute der göttlichen und menschlichen Gewalt tragen, so Mond und Sonne, Scepter, Schwert, Weltkugel und einen Tempel als Symbol der Kirche. Alle bewegen sich der Apsis zu, um dort in die Hände Christi ihre Attribute niederzulegen. Cfr. Didron.

[3] Vgl. die anschauliche Darstellung der Malerei in der großen Vorhalle der Kirche zu Iviron auf Athos im Manuel p. 236 sv.

lichen Wesen gegenüber, die alle von der einen Idee, den Schöpfer zu preisen, erfüllt sind, bleiben die abendländischen Conceptionen an Kraft der Phantasie und Mannigfaltigkeit durchaus zurück.

Die Gegenstände aus der Apokalypse sind in der byzantinischen, wie in der lateinischen Kunst sehr häufig. Das Handbuch stellt die Verzückung des Apostels in einer Grotte dar, ‚hinter ihm Christus auf Wolken mit sieben Sternen in der Rechten und dem Schwert in seinem Munde, um ihn sieben Leuchter'. Dann folgen zahlreiche Texte mit entsprechenden Bildern, oft von erschütternder Kraft der Phantasie. Die apokalyptischen Reiter sitzen auf einem rothen, schwarzen und grünen Pferde (welches das Fahle der Leichenfarbe darstellen soll). Die Personificirung von Babylon durch eine starke Frau in reichen Gewändern mit Krone, auf dem siebenköpfigen Thiere sitzend, ist in der griechischen Kunst häufiger, als in der lateinischen [1]; der Teufel wird, wie im Abendland, ungefähr in menschlicher Gestalt vorgeführt: er ist ungestaltet, nackt, hat Drachenflügel und einen Schweif, seine Füße sind Löwentatzen oder Adlerkrallen; die Hölle ist der Rachen eines phantastischen Ungeheuers von einer dem Walfisch ähnlichen Breite mit aufrechten Zähnen. Den goldenen Stab, mit dem der Engel das himmlische Jerusalem mißt, bildet das Maß, dessen sich die Architekten im Mittelalter bedienten. In den Thieren der Apokalypse leistet die griechische Kunst Erstaunliches.

Die zweite Ankunft Christi ist in Griechenland vom jüngsten Gericht unterschieden; bei uns werden beide Conceptionen vereinigt, der Erlöser kommt und richtet zu gleicher Zeit, die Vertheilung der Personen ist hierarchisch und chronologisch zugleich und in beiden Kirchen ungefähr dieselbe [2]: der Chor der Apostel, der Erzväter, der Patriarchen, der Propheten, der Bischöfe [3], der Martyrer, der Heiligen, der frommen Könige, der Frauen, Martyrinnen oder Einsiedlerinnen. Alle tragen Zweige in der Hand als Bild ihrer Tugenden; wir haben übrigens auf der Kaiserdalmatika diese zweite Wiederkunft des Herrn in einer schönen Composition vor uns. Das letzte Gericht in der griechischen Kunst wurde bei Gelegenheit der Besprechung des Mosaiks im Dome von Torcello bei Venedig herangezogen; wir wollen hier noch erwähnen, daß es in der lateinischen Kunst neben Maria gewöhnlich nicht Johannes, der Vorläufer des Herrn ist, der bei dem Richter fürbittet, sondern der Apostel, welcher neben Maria unter dem Kreuze stand. Der Feuerstrom, der von den

---

[1] Ein Beispiel im ‚Hortus deliciarum', dem bekannten Manuscript; davon bei Bastard, Peintures et ornements des Manuscrits, eine Abbildung.

[2] Manuel p. 262. Die Ordnung ist hierarchisch, weil die Apostel in erster Reihe stehen, chronologisch, weil die Patriarchen und Propheten vor den Martyrern und Bekennern angeführt sind.

[3] In der griechischen Kirche werden die Martyrer den Bischöfen nachgesetzt; die Könige haben eine eigene Stelle vor den Frauen.

Füßen Christi ausgeht, findet sich auch bei Giotto[1] im letzten Gericht der Arena zu Padua, aber im Allgemeinen ist der byzantinische Geist in der Darstellung des Schreckens erfinderischer und materieller. In dem von Didron ausführlich und anziehend geschilderten letzten Gericht der Kirche zu Salamis, welches in der Mitte des vorigen Jahrhunderts entstand, treten aus den verschiedenen Gattungen des Bösen und den Strafen der Hölle noch einzelne Personen hervor, welche als Christenverfolger und Häretiker besondere Strafen empfangen, wie Pilatus, Maxentius, Diocletian, Arius, Nestorius u. a.

In der Darstellung der Muttergottesfeste sehen wir Maria im Tempel von einem Engel mit Speise versehen; auch die goldene Legende[2] erwähnt, daß Maria täglich sich des Besuches der Engel erfreute. Die Vermählung der Jungfrau wird im Handbuch übergangen, nur ihre Fortführung aus dem Tempel durch den hl. Joseph angegeben. Die Scene ihres Todes ist, wie schon bei Anführung der Miniaturen in den Predigten über die Marienfeste von dem griechischen Mönch Jacobus erwähnt wurde, nach der Tradition, die Jacobus a Voragine in der Legenda aurea citirt, eine rührende und von der Kunst mit besonderer Liebe durchgebildet. ‚Darnach waren die Apostel zur Predigt des Evangeliums in verschiedene Länder zerstreut; Maria bewohnte ein Haus in der Nähe von Sion[3], ihr Leben war dort der steten Betrachtung der Leiden ihres göttlichen Sohnes auf Erden und dem Besuch der heiligen Stätten seines Lebens und Duldens gewidmet. Sie stand damals im Alter von sechzig Jahren und war zwölf Jahre von ihm getrennt, im fünfzehnten Jahre hatte sie ihn geboren und dreiunddreißig Jahre seines Umgangs sich erfreut. Eines Tages brachte ihr ein Engel die Nachricht, daß die Vereinigung mit Christo nahe sei, da ihre irdische Prüfung dem Ende zugehe. Auf ihren Wunsch, die Apostel um sich zu sehen, fanden sich diese auf wunderbare Weise in ihrem Hause versammelt. In solcher Gesellschaft harrte sie der letzten Stunde: Petrus saß zu Häupten, Johannes zu den Füßen ihres Lagers. Gegen Morgen erfüllte ein wunderbarer Duft das Gemach, und der Erlöser, von Engeln und Heiligen begleitet, stieg herab, die Seele seiner Mutter heimzuholen in sein ewiges Reich, während die Apostel in Schlaf gesunken waren.

---

[1] Dagegen Didron, Manuel p. 269: ‚Chez nous, on ne voit pas de feu sortant du trône et des pieds mêmes de Jésus.‘

[2] De nativ. glorios. Virg. M.: ‚Virgo autem quotidie in omni sanctitate proficiens et ab angelis quotidie visitabatur.‘

[3] Cfr. Anon., de locis hierosolymitanis, ap. L. Allat. Συμμίκτα ed. cit. p. 84: ‚In dicta sancta Sione visitur Deiparae et S. Ioannis Theologi domus, ibi Ioannes Deiparam recepit in sua. In domo Virginis facta est coena mystica et lavacrum et descendit Spiritus sanctus linguis igneis in S. Apostolos. Ibi Deipara obdormivit et convenerunt Apostoli super nubes devecti, et Gethsemani funus curarunt.‘

Als sie erwachten, fanden sie den Leib entseelt, aber glänzend in wunderbarer Klarheit: so legten sie ihn in einen Sarg und trugen ihn hinaus, begleitet von den Schaaren der Engel. Das Volk von Jerusalem sah nichts davon, denn eine Wolke verhüllte die Scene, aber es vernahm den Gesang der himmlischen Geister und verwunderte sich darüber. Als es erfuhr, was geschehen, wollte man die Apostel tödten und den Sarg verbrennen; aber indem der Hohepriester den Sarg berührte, verdorrten seine Hände, und das Volk wurde mit Blindheit geschlagen. Darauf trug man den Sarg in das zubereitete Grab, welches die Apostel schützend bewachten, bis am dritten Tage Christus, von einer Engelschaar begleitet, herniederstieg, den Leib erweckte und auf den Thron der Herrlichkeit führte.‘ [1]

Für die Monumente der Kunst, welche diese schöne Legende des Mittelalters so zahlreich verkörpern, ist darnach wohl zu unterscheiden, daß im Tode Mariä zwei verschiedene Scenen auseinander zu halten sind, einmal die Aufnahme der Seele durch Christus, der sie in den Himmel trägt, dann die Wiederbeseelung des Leibes und der Eingang in's Paradies, wo sie als Königin aller erschaffenen Wesen gekrönt wird. Die Seele, von Christo aufgenommen, hat die Gestalt eines Kindes und ist bis zum dreizehnten Jahrhundert meist bekleidet; wird Maria leiblich erhoben, so ist sie immer in voller Gewandung [2], oft mit der Krone von zwölf Sternen über dem Haupte und dem Monde unter den Füßen. Die Bilder des Todes Mariä sind in der griechischen Kunst zahllos, aber man nennt ihr Hinscheiden viel richtiger als wir nicht ‚Tod‘, sondern charakteristisch nur ‚Schlaf‘ (κοίμησις τῆς παναγίας).

Der griechischen Kunst eigenthümlich sind die Compositionen der thronenden Madonna, von den Propheten umgeben, und zwar so, daß ein Hymnus bildlich dargestellt wird [3]: die alttestamentlichen Vorbilder werden ihr untergeordnet und zu ihr durch Inschriften in Beziehung gesetzt. Es sind Jakob mit der Leiter, Moses mit dem Dornstrauch, Aaron mit dem blühenden Stabe, Gideon mit dem Fell, David mit der Bundeslade, Salomon mit dem Ruhebett, Isaias mit dem Löffel [4], Jeremias mit Inschrift, Ezechiel mit einem Thor, Daniel mit einem Stein, Habakuk mit einem Berge, Zacharias mit einem siebenarmigen Leuchter. Die zunächst folgende bildliche Darstellung eines Gebetes, des ‚Ueber dich freut sich‘, ist eine Anzahl von Lobsprüchen, welche Engel und Heilige der Mutter Gottes spenden, gleichsam in Action gesetzt, verkörpert. Die Menge bewegt sich unter ihrem Oberhaupte, welches allein Maria

[1] Legenda aurea, de assumpt. B. M. V.

[2] Ausnahme citirt Didron, Manuel p. 288. Auf den zahlreichen byzantinischen Elfenbeintafeln ist sie in ein Todtentuch gehüllt. Die Abbildung der unbekleideten Gestalt bei Didron, Annal. archéol. t. XII, p. 310.

[3] Manuel p. 290—291.

[4] λαβίδα, der Löffel, der in der heiligen Messe gebraucht wird.

anredet und ihr seine Begrüßung darbringt [1]. Die folgenden vierundzwanzig Motive, welche den Hauptereignissen aus dem Leben Mariä und der Verehrung der Gläubigen für sie und ihren Sohn entlehnt sind, werden in Griechenland ein Gegenstand vielfacher Darstellungen.

Was die zunächst angegebenen Kennzeichen der Apostel betrifft, so sind diese kurz und bestimmt: Johannes ist ein kahlköpfiger Greis, ebenso alt Matthäus; Lucas dagegen jung und malt die Mutter Gottes; Marcus ist wieder grauhaarig, ebenso Andreas, Simon. Jacobus, Bartholomäus, Thomas, Philippus sind alle vier jung, die beiden letzten bartlos, die ersteren mit sprossendem Bart. Petrus erscheint als Greis mit rundem Barte, Paulus kahlköpfig, mit Bart. Dieses Verzeichniß ist nicht genau, denn die zwölf Apostel, wie Christus sie auswählte, sind: Simon Petrus, Jacobus, Sohn des Zebedäus, Johannes, sein Bruder, Andreas, Philippus, Bartholomäus, Matthäus, Thomas, Jacobus, Sohn des Alphäus, sein Bruder Judas Thaddäus, Simon Cananäus und Judas Iskariot [1]. Nach dem Tode des Judas wird Mathias an seine Stelle gewählt. Saulus bekehrt sich und wird als Paulus der vierzehnte Apostel. Die Bildwerke stellen jedoch nur zwölf dar, weil Christus sie gewählt hat und diese Zahl eine mystische ist. Von Judas Iskariot ist natürlich nach der Scene des Verrathes im Oelgarten keine Spur mehr da. Das Handbuch schließt nun, ohne einen Grund zu nennen, Jacobus Minor, Mathias und Judas von der Zahl aus, um Paulus, Lucas und Marcus Platz zu machen. Der Canon der heiligen Messe, die älteste Quelle, die wir besitzen, gibt die Reihenfolge so: Petrus, Paulus, Andreas, Jacobus, Johannes, Thomas, Jacobus, Philippus, Bartholomäus, Matthäus, Simon, Thaddäus; Mathias wird nach der Consecration mit Barnabas vor den Martyrern genannt. Der Ueberlieferung gemäß vereinigten sich die Apostel, ehe sie sich zerstreuten, um das Evangelium zu predigen, zur Abfassung des Credo als der Grundlage ihrer Lehre; deßhalb gab man im dreizehnten Jahrhundert und früher schon jedem der Apostel einen Artikel des apostolischen Credo in die Hand und fixirte so die denselben ikonographisch zukommende Stelle. Durandus bemerkt, ‚daß die Apostel zwölf sind, weil sie die Lehre der Dreifaltigkeit in den vier Welttheilen predigen sollen und weil dreimal vier zwölf ausmacht; man malt sie um Christus herum, weil sie bis zum Ende von ihm Zeugniß ablegen sollen, und mit vollem Haar, welches sie, wie die Nasiräer, die Gottgeweihten, tragen mußten. Die Propheten und Patriarchen sollen mit Rollen abgebildet werden, einige Apostel mit Büchern, andere mit Rollen; die Rollen bezeichnen dabei die unvollständige, die Bücher die vollkommene Erkenntniß. Die Apostel dürfen mit Büchern

[1] Das Gebet beginnt: ‚ἐπὶ σοὶ χαίρει κεχαριτωμένη πᾶσα ἡ κτίσις, ἀγγέλων τὸ σύστημα καὶ ἀνθρώπων τὸ γένος, ἐξ ἧς θεὸς ἐσαρκώθη‘ ꝛc.

[2] Matth. 10; Marc. 3; Luc. 6.

abgebildet werden, indeß ist es zumal für die passend, welche schriftliche Zeugnisse hinterlassen haben, also Petrus, Paulus, die Evangelisten, Jacobus und Judas.' Man sieht, wie verschiedene Resultate sich ergeben [1].

Die Heiligen bilden in der griechischen, wie in der lateinischen Kirche, mehrere Ordnungen, eine Reihenfolge nach Zeit und Stellung. Zuerst kommen die Patriarchen und Propheten, dann die Apostel; ihnen folgen die Martyrer, Bekenner und Jungfrauen. Die Unterabtheilungen erweitern diese Gruppen: die Richter finden sich unter den Patriarchen, die Könige unter den Propheten. Die Martyrer zerfallen in Cleriker und Laien, die Bekenner sind Päpste, Bischöfe, Priester und Laien. Die griechische Kirche verehrt aber, wie schon angeführt, die Heiligen des alten Bundes genau so, wie die des neuen; die Patriarchen, Propheten, Richter und Könige von Juda nehmen deßhalb eine hervorragende Stelle ein, denn mit dem Schisma stagnirte in Griechenland das kirchliche Leben, und man hielt sich an die gegebenen Heiligen: je weiter wir in der Geschichte rückwärts schauen, desto größer wird der Einfluß des byzantinischen und alttestamentlichen Wesens. Die Schaar der Heiligen ist in Griechenland eine sehr bedeutende: wir finden in den Ordnungen heilige Dichter, Aerzte und Soldaten. Inschriften begleiten einen großen Theil dieser Heiligen [2].

Eine der bedeutendsten Conceptionen der griechischen Malerei ist ‚die Erhöhung des Kreuzes', welche indeß in der kurzen Angabe des Handbuches nicht recht zur Geltung kommt, letzteres sagt nur: ‚Ein Tempel und darin ein Ambo und darauf der hl. Makarios, Patriarch von Jerusalem, welcher das verehrungswürdige Kreuz hält. Unter dem Ambo die heilige Kaiserin Helena, viele hohe Würdenträger und eine Menge Volkes, welches hinaufsieht und die Hände erhebt.' [3]

Die Darstellung der sieben heiligen Synoden gehört ausschließlich der griechischen Kunst an, die Anweisung dafür geht aber nur bis zum vorletzten allgemeinen Concil, an dem der Orient, wie der Occident, theilnahm; wegen des Schisma's ist von den späteren keine Rede mehr [4].

Dann kommen die Wunder der Heiligen, denen noch die ‚Aufstellung der heiligen Bilder', ein Seitenstück zur ‚Kreuzerhöhung' und ächt griechischen Charakters, voraufgeht. Diese Wunder beginnen mit den Thaten des Erzengels Michael, denen zwölf Motive entnommen sind; überhaupt wird ihm in der Geschichte des Christenthums eine große Thätigkeit zugewiesen, und die Legenda

---

[1] Manuel p. 299 sv. Die Ikonographie ist natürlich mit der Ansicht des Durandus nicht im Einklang.

[2] Manuel p. 309—344.

[3] Vgl. die Beschreibung Didrons vom ‚Triumph des Kreuzes' in den griechischen Kirchen, Manuel p. 344 sv.

[4] Die Jahreszahlen sind zumeist fehlerhaft im Handbuch angegeben.

aurea berichtet ausführlich seine Wunder und Erscheinungen. Die Martyrer des ganzen Jahres erscheinen mit Kennzeichen, dann folgen einige besondere Vorstellungen, z. B. das Leben des wahren Mönches; die Himmelsleiter — ein in Griechenland sehr beliebtes Motiv der Wandmalerei und häufig in den späteren Miniaturen —; der Tod des Heuchlers; der Tod des Gerechten; des Sünders; die ‚vergängliche Zeit dieses Lebens‘, das heißt der Kreislauf des Lebens, des Alters und der Bestrebungen des Menschen in der Form eines Rades [1], welches die Ueberschrift trägt: ‚Das eitle Leben der trügerischen Welt.‘

Dem folgt eine Anweisung über die Stellung der einzelnen Bilder in der Kirche, die Vertheilung nach einer festen Ordnung [2], wie sie nicht nur in Griechenland bestand, sondern auch im Abendlande während der Kunstblüthe des Mittelalters. Diese Anweisungen werden geschlossen durch eine Erklärung, woher die Ueberlieferung stamme, heilige Bilder zu malen, nämlich von Christus selbst: schon in der Vorübung am Anfang des Werkes ist darauf hingedeutet, und zwar in einer Anrufung, daß der Erlöser ‚sein Antlitz dem heiligen Schleier für den König Abgar von Edessa eingedrückt habe, wodurch dieser geheilt und erleuchtet worden sei zur Erkenntniß des wahren Gottes‘. ‚Darum malen wir Christus in menschlicher Gestalt, weil er auf Erden erschienen ist, mit den Menschen verkehrte und ein vollkommener Mensch geworden ist gleich uns, die Sünde ausgenommen. Ebenso malen wir den ewigen Vater als Greis, wie ihn Daniel sah (Kap. 7); den heiligen Geist aber malen wir als Taube, wie er am Jordan erschien. Wir stellen auch die Züge der heiligen Jungfrau und aller Heiligen dar und verehren sie, aber wir beten sie nicht an. Wir sagen keineswegs, diese oder jene Malerei ist Christus, oder die Heiligste, oder ein wirklicher Heiliger, sondern, wenn wir einem Bilde die schuldige Ehre erweisen, beziehen wir diese Huldigung auf das Urbild selber. Wir beten die Farben nicht an, sondern allein die wirkliche Person Christi, die im Himmel ist; denn, sagt der hl. Basilius, die Ehre, die einem Bilde erzeigt wird, bezieht sich auf das Urbild. Wenn wir die Bilder Mariä und der Heiligen uns vorstellen, so thun wir das, um uns an ihre Tugenden, ihr Streben und Ringen zu erinnern und unsere Seelen zu ihnen zu erheben. Anathem den Verleumdern und Gotteslästerern.‘ [3]

---

[1] Fälschlich das Glücksrad genannt; vgl. die Anmerkung von Didron, Manuel p. 411, über das Bildwerk in der Kirche zu Beauvais und andere französische Monumente.

[2] Das Handbuch vertheilt die Malereien in der Folge, wie der Künstler, von oben niedersteigend, sie ausführen muß. Der Maler fängt in der Kuppel an, wo der ‚Pantokrator‘ seine Stelle findet, das imponirende Bild des triumphirenden Erlösers, geht dann zum Sanctuarium und steigt von der Höhe der Apsis bis zum Erdgeschoß nieder, dem fünften Abschnitt. Eine gut gebaute Kirche kann auch von unten nach oben in fünf Abschnitte vertheilt werden, die Kuppel bildet den sechsten. Jedem Abschnitt gebührt eine besondere Reihe von Gemälden mit Unterabtheilungen. Cfr. Didron p. 426.

[3] Manuel p. 451. 452. Append.

Dem folgen ikonographische Bemerkungen über das Antlitz und den Leib Christi wie der Gottesmutter, welche aus Nicephorus und Johannes Damascenus entnommen sind; über die segnende Hand; Aufschriften für die heilige Trinität [1]; Beinamen für die Mutter Gottes und Inschriften für das Evangelienbuch nach den verschiedenen Stellen, wo es vorkommt, sowie andere für die Feste und auf die Bilder der Heiligen.

Das Malerbuch vom Berge Athos läßt die byzantinische Kunst noch heute fortleben, aber durch das Schisma getrennt von dem eigentlichen Quell des Lebens, besteht ihr Dasein nur in Reproduction von Monumenten einer großen Vergangenheit, und ihre Auffassung wird durch eine Anzahl ungesichteter Quellen bestimmt, welche die in der byzantinischen Kunst vorherrschende künstlerische ideale Haltung zuweilen trüben und mit materiellen Zügen durchsetzen. Den Grund für die lange Erhaltung dieser Kunst hat Didron in folgenden Worten bezeichnend ausgesprochen: ‚Der griechische Maler ist Herr über die Ausführung, das Technische ist sein, Erfindung und Idee gehören den Kirchenvätern, den Theologen, der katholischen Kirche.‘ [2] Mit Staunen sah derselbe die Fähigkeit der Maler des Athos, ihre Compositionen zu entwerfen, und stellte den naheliegenden Vergleich an mit der Erfindungsgabe heimischer Künstler: ‚Wenn in Frankreich in heutiger Zeit, wo unsere großen Maler hinlänglich unterrichtet sind, ein einziger Künstler beauftragt würde, in einem Monumente, z. B. der Kathedrale von Paris, die allgemeine Geschichte der Religion darzustellen, wie sie durch die Helden und durch die Thatsachen derselben erklärt wird, so wäre wohl zu bezweifeln, ob derselbe, ohne lange und tiefe Studien zu machen, eine so umfangreiche Composition ausführen könnte. Ich sage noch mehr: Wir haben nicht einen einzigen Maler, der es vermöchte, eine solche Arbeit zu Stande zu bringen; kein einziger ist zum Tragen einer solchen Last hinlänglich unterrichtet und stark genug. Aber zu Salamis hat man nicht nur Personen gemalt und Scenen dargestellt, man hat auch noch die Individuen genannt und die historischen Scenen durch Inschriften erklärt, und diese Inschriften sind zunächst aus der heiligen Schrift und dann aus einer großen Menge religiöser Bücher genommen: die Werke der Väter, das Leben der Heiligen, das große Menologium des Metaphrastes lieferten dazu ihren Beitrag. Dadurch vermehrt sich die Schwierigkeit, und die Wissenschaft, welche der französische Künstler, dem man ein solches Werk auftrüge, besitzen müßte, fände sich bei keinem.‘ [3]

Die Kirche hat nicht das Vorrecht in Anspruch genommen, eine eigene Kunst zu besitzen, oder eine der vorhandenen Richtungen als die eigentlich kirch-

---

[1] ‚Auf das Kreuz, welches über die drei Kronen des Angesichts von Vater, Sohn und Geist gemacht werden soll, schreibe Ὁ ὬΝ (der Seiende), und schreibe es also: das O lege zur rechten Seite der Krone, das Ω auf den oberen Theil, das N zur linken Seite.‘

[2] Introd. p. IX. [3] Introd. p. XII. XIII.

liche zu bezeichnen, aber mit vollem Recht würde diesen Namen die byzantinische Kunst führen können, welche als der Erbe des griechischen Schönheitsgefühls und all' der technischen Hülfsmittel classischer Zeiten es vermochte, überlieferte Formen mit höherem geistigem Leben, dem Leben der Gnade und des göttlichen Lichtes, zu erfüllen und Jahrhunderte lang diesen Charakter zu erhalten. Auf dem Boden tausendjähriger Kunstpflege in Griechenland und Rom schuf sie jene erhabenen Typen, die nicht von dieser Welt sind, in großen abstracten, hieratischen und doch lebensvollen Zügen: auf dem Lichte des Goldgrundes schimmern sie, die Bewohner einer andern Welt, in stiller, wunderbarer Größe als Wegweiser in das Reich der Vollendung, an der Spitze die erhabene Gestalt des Siegers, des Allbeherrschers, umgeben von seinem himmlischen Hofe, seinen Erwählten, den Erben seines Leidens und seines Triumphes. Der gute Hirt der Katakomben, der sanfte Spender des Trostes und der Verheißung, ist hervorgegangen aus dem Düster des Cubiculums und der unterirdischen Kapellen und hat das königliche Gewand des Siegers angelegt und seinen Thron bestiegen. Dort im Mausoleum zu Ravenna, wo byzantinische Kunst die schönste Gestalt des guten Hirten geschaffen hat, treten schon jene Züge von Majestät, Freiheit und Größe hervor, die sie dem siegreichen Christus zu verleihen wußte. Nur sie vermochte mit Hülfe der Ueberlieferungen, die sie ihrem Charakter gemäß treu bewahrte, dieses Ideal zu bilden, in welchem der Himmel mit der Erde sich berührt, welches sie der christlichen Welt als ihr unveräußerliches Eigenthum schenkte bis an's Ende der Zeiten. Sie faßt den Erlöser noch jetzt, wie wir aus dem Handbuch ersehen haben, in den verschiedensten Beziehungen auf: als Pantokrator versetzt sie ihn in die Wölbung ihrer Kuppeln, umgeben von seinem Hof seliger Geister, als Lehrer der Welt gibt sie ihm das Evangelium mit den ernsten, einschneidenden Worten in die Hand und stattet ihn mit der ganzen Hoheit aus, welche zugleich Furcht und Liebe erweckt, gemäß der alten Tradition von der Erscheinung des göttlichen Lehrers unter den Menschen. In der heiligen Liturgie setzt sie ihn in lebendige und nächste Beziehung zu seinem unblutigen Opfer im hohenpriesterlichen Amte; in der Wiederkunft stellt sie ihn dar als den König der Herrlichkeit, in ewiger Jugend; im letzten Gericht als den Prüfer und Richter über die Thaten der Menschen, vor dem auch die Gerechten zittern. Nicht minder als dem Erlöser hat die byzantinische Kunst seiner heiligsten Mutter, der ‚Panagia', der Theilnehmerin am Werke der Erlösung, der Erniedrigung und des Triumphes ihres göttlichen Sohnes, jene unvergleichliche monumentale Würde und Majestät verliehen, welche, mit griechischer Anmuth vereinigt, die ganze Tiefe christlicher Idee ausspricht. Aus den ehrwürdigen Ueberlieferungen, aus den schüchternen Darstellungen der Katakomben ist dieses Ideal hervorgegangen, diese wunderbare, übermenschliche Vereinigung mütterlicher Würde mit der reinen Unschuld und Größe der Jungfrau, ein Ideal, welches die griechische Kunst niemals, wie die lateinische, durch den Cultus der Form

entweiht hat [1], und das in den starren und abstracten Formen einer späteren Zeit noch immer die Majestät und Würde des großen Mosaikenstils an sich trägt, während Savonarola der Florentiner Kunst, etwa 150 Jahre nach dem Erblühen der Schule Giotto's, schon die warnenden Worte zurief, daß sie die eitlen Bilder irdisch gesinnter Frauen an die Stelle der Madonna und der Heiligen gesetzt habe, ähnlich wie Plinius den Arellius tadelte, daß er die Bilder der Göttinnen nur male, um gewisse Frauen in ihnen zu verherrlichen [2]. Wie der thronende Christus über dem Eingange zum Narthex der Agia Sophia eines der edelsten Gebilde des hohen griechischen Stils ausmacht, so ist auch das Brustbild der Madonna im Medaillon daneben eine ächt christliche Schöpfung von classischer Reinheit der Formen. So sehen wir sie immer im Glanz übernatürlicher Würde in den Mosaiken und Tafelbildern, in den Miniaturen und Reliefs von Elfenbein, in den Emails, auf den Werken der Goldschmiedekunst und auf den Münzen als ‚Theotokos', nachdem das Concil von Ephesus diese ihre Würde gegen die Häresie für immer befestigt hat. Ihre Vorbilder im Alten Testament, die Aussprüche der Propheten — das ganze Fundament ihrer Größe — hat die griechische Kunst mit Sorgfalt ausgebildet und dem ‚Pantokrator' die ‚Panagia' als Königin würdig an die Seite gestellt. In den Aposteln gab diese Kunstrichtung der Welt ewig mustergültige Vorbilder geistiger Bedeutung: so die energischen Figuren von S. Giovanni in Fonte zu Ravenna, welche die Kunst Giotto's übernimmt; denn welchen Eindruck diese Schöpfungen auf ihn gemacht, sehen wir in dem Cyklus der Wandbilder in der Madonna dell' Arena zu Padua. Das Motiv der Anbetung der Magier, wie es die Katakomben entworfen haben, findet sich, wie viele andere, bei seiner einfachen Compositionsweise, in die Mosaiken und Miniaturen aufgenommen. Die Gestalten der Engel hat jene Kunst mit besonderer Vorliebe durchgebildet, sie sucht ihre Idee als himmlische Kräfte und Theilnehmer an der Leitung der Welt im Dienste des Allbeherrschers, als Boten, in aller Bedeutung zu erfassen und stattet sie mit Hoheit, fürstlicher Würde und Anmuth aus, denn auf ihnen ruht der Abglanz der unerschaffenen Macht und Schönheit des Ewigen: keine andere Kunst, auch die Giotto's nicht, hat diese Majestät der Erscheinung, diese geistige Bedeutung jemals erreicht. Der Charakter der byzantinischen Kunst ist eben wesentlich philosophischer Natur: die Idee in ihrer Tiefe zu fassen, sie zu sondern, sie plastisch erschöpfend, allseitig zur Anschauung zu bringen und diese erprobte Form

---

[1] ‚Rien ne se peut imaginer de plus idéal que le type de la Madonne et l'Enfant, tel que l'ont souvent exprimé les Byzantins, unissant dans une même figure la virginité et la maternité. Sans doute, depuis le jour où un artiste de génie imagina ce type, des milliers d'enlumineurs l'ont défiguré en l'imitant, mais, à travers les imperfections de ces copies, se devine encore toute la beauté de l'original.' Bayet l. c. p. 251. 252.

[2] Plin. XXXV, 10. 37.

unerschütterlich festzuhalten, ist ihr wesentlich, denn Anlagen für die Philosophie und das mystische theologische Element sind jenem Volke stets eigenthümlich gewesen, und eine stete Neigung zu dialektischen Spitzfindigkeiten, das Herabziehen metaphysischer Probleme auf den Markt des Lebens brachten es endlich zum Schisma. Die byzantinische Kunst trennen wollen von der altchristlichen, heißt sie und das Wesen der Kirche gänzlich verkennen: ein Studium der Miniaturen ist vielmehr geeignet, diesen innigen Zusammenhang festzustellen, denn alle Motive der schüchternen, altchristlichen Kunstsprache kehren hier wieder, ebenso wie die Reminiscenzen an die große classische Vergangenheit: alles Schöne derselben lebt wieder auf; in knapper Sprache, durchsichtig abgewogenen Compositionen tritt eine Welt geistiger und leiblicher Vollendung an uns heran. Die kleinsten Figuren scheinen zu leben, zu leiden, zu belehren; so richtig sind ihre Gesten, mit so wenigen Mitteln ist ihnen Ausdruck verliehen, daß wir überall fühlen müssen, wie diese Kunst sich aufbaut auf tausendjährigem Fundamente. Ihre kleinsten Schöpfungen sind oft überraschend groß, ergreifend, einfach und wahr, sie leben und fühlen so energisch, daß sie, in den hohen Stil übersetzt, ihren Platz ausfüllen würden. Die Kaiserdalmatika in Rom, die Pala d'Oro in Venedig, einzelne Reliefs sind Beweise, wie diese Kunst in spröden, ungefügen Stoffen eine Welt geistigen Lebens auszudrücken vermochte, die uns noch heute zur Bewunderung fortreißt, und was ist verloren gegangen, als die Kreuzfahrer Byzanz erstürmten und seine Schätze raubten! ‚Es gibt keine Worte,' schrieb der Kaiser Alexius Comnenus an den Grafen von Flandern (1095), ‚um die Schätze zu beschreiben, welche Byzanz in sich vereinigt, denn es sind nicht nur die, welche die christlichen Kaiser gesammelt haben, sondern auch die der Heiden.'[1]

Das feine Gefühl für Reinheit der Verhältnisse, welches in der antiken Kunst sich offenbart, findet sich in der byzantinischen wieder, hierzu tritt ein lebendiger Sinn für Kraft und Harmonie der Farbe; das Colorit der Miniaturen in der besten Zeit: das blühende goldige Fleisch mit grünen, warmen Schatten, das köstliche Blau des Hintergrundes, das tiefe Roth der Gewänder rufen eine Farbenpracht hervor, wie sie später nur die Venetianer, und vielleicht durch ihre Beziehungen mit dem Orient, entwickelt haben. Keine Richtung der Miniaturmalerei, weder die französische zur Zeit des Fouquet, noch die flämische in der Schule der van Eyck hat je die byzantinische in ihrer lebhaften, überzeugenden Kunstsprache, in der Richtung auf Präcision des Ausdrucks und in der Idealität ihrer Ziele erreicht. Diese Kunst hatte eine große Aufgabe zu erfüllen: an den Grenzen der Cultur im fernen Osten war Byzanz die universale, industrielle Werkstätte des Mittelalters, deren Einfluß auf alle christlichen Völker und weiter bis auf die Araber sich erstreckte. Niemals im Lauf der Geschichte ist eine Kunstrichtung so dominirend, so allge-

[1] Martene et Durandus, Thes. nov. anecd. t. I, col. 267.

mein verstanden und anerkannt aufgetreten wie diese, und noch in den Zeiten der Renaissance bis in's sechzehnte Jahrhundert hinein waren byzantinische Tafelbilder in Italien gesucht und geehrt, vielleicht in dem richtigen Gefühl, daß die ehrwürdigen, überlieferten Züge der heiligen Typen, wenn auch einer veralteten Richtung angehörig, doch eher geeignet seien, den dargestellten Idealen geistig zu entsprechen und zur Andacht zu führen, als die Modelle, welche die neuere Zeit an die Stelle der heiligen Typen zu setzen beliebte. Ein russischer Kenner der heiligen Ikonographie hat das Wesen dieser Kunst in folgenden treffenden Zügen geschildert[1]: ‚Die Eigenthümlichkeit des byzantinischen Stils besteht darin, daß derselbe durch scharfe Umrisse und die Kraft der Farben das historische Element mit dem symbolischen eint und es uns möglich macht, der Ueberlieferung gemäß die Figuren des Heilandes, der heiligen Jungfrau, des hl. Johannes und der anderen Apostel als solche zu erkennen, wenn auch diese Bilder keine Meisterwerke sind. Es ist die Originalität, die Solidität und die Kraft, durch welche der byzantinische Stil sich auszeichnet. Für jedes einzelne der Bilder der Patriarchen, Apostel und anderer Heiligen hat die Ikonographie feste und unveränderliche Formen angenommen, welche man selbst im Detail der Gewandung wiederfindet. Diese Bilder zeichnen sich alle durch absolute Decenz, durch eine den Figuren angemessene Haltung und durch Ruhe einer Composition aus, welche Personen darstellt, die von menschlicher Leidenschaft nicht mehr berührt werden; sie prägt deßwegen den Geist des Alten Testaments, die patriarchalische Ruhe, die evangelische Einfachheit würdig aus und entspricht ganz der Tradition und dem Geiste der heiligen Schrift. Man sieht aus diesem allem, daß in der byzantinischen Ikonographie die Kunst nicht Zweck, sondern Mittel ist: sie bleibt der Wahrheit und der Ueberlieferung unterworfen, so daß in den heiligen Bildern nicht die nackten Körperformen, sondern die innere, geistige Größe vorherrscht.‘ ‚Die byzantinische Kunst‘, bemerkt V. Hugo, ‚ist so tief, so merkwürdig, so wundervoll, daß sie der Aufmerksamkeit der Archäologen und aller Denker würdig ist; für die einen wird sie ein Gegenstand des Studiums, für die andern ein Object der Betrachtung und der Meditation.‘ ‚Der byzantinischen Schule,‘ bemerkt derselbe russische Autor kurz vorher, ‚welche zur Verbreitung des Christenthums so vieles beitrug, verdanken wir die Ueberlieferungen aus einer Zeit, in welcher das Licht des Evangeliums sich über (das nördliche) Europa noch nicht verbreitet hatte‘, und weiterhin: ‚Zu verschiedenen Zeiten hat man die Ueberlieferungen über den Typus und das Charakteristische der heiligen Bilder zusammengestellt, man hat daraus ein Ganzes in Schriften gebildet, welche zugleich die Beschreibung der Heiligen geben, sowie Andeutungen über

[1] Sneguireff in den Briefen an den Grafen Uwaroff, bei Sabatier, Notions sur l'Iconographie sacrée en Russie, Petersbourg 1849. Vgl. Anhang zum Handbuch der Malerei, S. 441 f.

Mischung und Bereitung der Farben. Das ist die Grundlage oder der Anfang des Handbuchs der griechischen Malerei. Dieses Werk stammt von dem durch Justinian ausgeführten Bau der Kirche der hl. Sophia her, welche 365 Altäre zu Ehren aller Heiligen des Jahres enthielt. Man machte damals eine Beschreibung von all' diesen Heiligen, die Russen entlehnten dieselbe den Griechen und vergrößerten sie allmählich durch Aufnahme ihrer eigenen Heiligen. Geschriebene Copien jener Zusammenstellung, welche die Russen Podlinnik nennen, sind mit viel Kunst ausgeführt und mit Abdrücken von Skizzen versehen, wahrscheinlich den Pergamenten byzantinischer Künstler entlehnt, welche, nach einem Briefe des hl. Polykarp aus dem zwölften Jahrhundert, als Andenken im Hauptkloster von Kiew aufbewahrt wurden. Unter diesen „Handbüchern der Malerei", welche zu unserer Kenntniß gelangt sind, weichen mehrere leicht von einander ab, sei es wegen der Zeit und des Ortes, oder wegen des Einflusses der Häresien und des Schisma's. Didron hat in den Klöstern des Berges Athos Manuscripte aus dem elften und zwölften Jahrhundert entdeckt, welche nichts anderes sind, als ein Handbuch der Malerei. Das ist die Quelle und der Ursprung der byzantinischen Manuscripte, welche später in dem Kloster Kiew-Petschersky gesammelt wurden und den ähnlichen russischen Werken zum Muster dienten. Diese Bemerkung ist nothwendig zum Verständniß der Theorie und Geschichte der russischen Ikonographie, und ich muß wohl sagen, daß die russische Kirche der byzantinischen nicht nur die Grundregeln der Ikonographie verdankt, sie hat ihr auch eine große Anzahl Originalgemälde entlehnt, welche den russischen Künstlern als Muster dienten, und welche später bei den Orthodoxen Gegenstand allgemeiner Verehrung geworden sind. Solche sind z. B. die Bilder der heiligen Jungfrau von Jerusalem und von Vladimir in der Mariä-Himmelfahrtskirche zu Moskau, das der heiligen Jungfrau von Cherson (dat. 993) in dem Kloster der Himmelfahrt Mariä zu Nijni, die Odoguitria zu Smolensk (dat. 1025) und diejenige von Tschernigoff (dat. 1060). Unter der Zahl der Heiligenbilder, welche das Kloster von Kiew-Petschersky schmücken, sind die ältesten diejenigen von der Himmelfahrt Mariä und das Bild des hl. Nicolaus. Wer hat nicht von dem Bilde des Erlösers zu Nowgorod reden hören, welches man dem Kaiser Manuel zuschreibt? Wer weiß nicht, daß der Deïssus ein kostbares Werk für das Studium der Kunst und des Alterthums ist?

Wenn man der Vollendung und Gestaltungskraft des byzantinischen Stils gedenkt, darf man sich nicht wundern, daß die russischen Maler in der ersten Zeit, wo die Ikonographie ihnen noch fremd war, sich auf Nachahmung byzantinischer Muster beschränkten. Nationalen Elementen begegnet man erst in späterer Zeit' 2c.[1]

---

[1] A. a. O. S. 443. 444.

Der große Einfluß der byzantinischen Kunst erklärt sich aus der ruhigen, stetigen Entwicklung auf Grund der inneren Wahrheit ihrer Anschauung. Hier finden sich nicht jene Widersprüche der darzustellenden Idee und des Dargestellten, wie in den Werken der späteren, lateinischen Kunst, wo die Schranken der Ueberlieferung fallen und der heilige Text nur soweit benutzt wird, als es die subjectiven, malerischen Ideen zulassen.

Die byzantinische Kunst war populär: ihre Sprache ganz erfüllt und durchdrungen vom Geiste der heiligen Urkunden, welche sie durch Bilder erläuterte und mit denen sie ihren Ruhm, ihre Größe und zugleich überall Eingang fand. So erfüllte sie eine heilige Mission: wo sie hinkam, brachte sie die Dogmen des Christenthums mit und, ausgerüstet mit diesem undurchdringlichen Schilde der inneren Wahrheit ihrer Existenz, trat sie überall siegreich und bahnbrechend auf, wie das Christenthum selbst, dessen treuer Herold sie wurde. Diese Kunst erachtete es nicht für ruhmlos, sich dem Glauben unterzuordnen und darin ihre höhere Freiheit zu suchen, daß sie der Wahrheit selbst diente. Ihre Künstler hatten deßhalb niemals Veranlassung, wie Michelangelo, am Ende ihres Lebens darüber zu klagen, daß sie ihren eigenen Ruhm der Ehre des Höchsten und seinem Dienste vorangestellt und nichts gethan hätten, diese Ehre unter den Menschen zu verbreiten: sie wirkten bescheiden als Interpreten der erhabenen Ideen der Religion, sicher, daß ihre Sprache überall verstanden würde, wo diese selbst ihre Stätte wählte [1].

Vierter Abschnitt.

Die byzantinische Kunst in ihrem Einfluß auf die Völker des Ostens.

Mit dem Christenthum beginnt für Armenien ein Erwachen nationalen Bewußtseins. Zwei Sprossen königlichen Stammes, Gregor und Ripsime, waren die Apostel des Glaubens, den sie in der Fremde kennen gelernt hatten; Ripsime starb dafür den Martertod, Gregor wurde aufbewahrt, der Wohlthäter und Erleuchter seines Landes zu werden: er taufte den König selbst und einen großen Theil seines Volkes, stiftete Klöster und Kirchen und wurde der Schutzheilige, der noch jetzt gefeierte Gregorius Illuminator. Infolge der römisch-parthischen Kriege unter Julian wurde das Land in ein römisches und persisches Gebiet zerlegt, aber die Anhänglichkeit an die christliche Religion dauerte fort, und die Erfindung der Schriftsprache durch den Mönch und Priester Mesrop (406) war der Anfang einer nationalen Literatur, welche

---

[1] Wie sehr der byzantinische Stil einer ernsten kirchlichen Richtung entsprechen mußte, ersehen wir daraus, daß er in Italien zugleich mit dem Aufschwung kirchlichen Lebens unter Gregor VII., in Deutschland unter Heinrich II. lebhaft Eingang fand.

aus den Klöstern hervorging: unter den Chroniken ist zumal die des Moses von Khorene bedeutend für die Kenntniß des Landes. Die fernere Entwicklung Armeniens im Lichte des Christenthums wurde durch den Anschluß an die monophysitische Lehre des Eutyches gehemmt; fremd stand das Land den christlichen Nationen gegenüber, und nur ein Theil des Volkes ist durch den Anschluß an Rom von dieser Isolirung zurückgetreten.

Nach Georgien und Abkhasien, den Ländern am Kaukasus, war das Christenthum von Byzanz aus gelangt, und sie blieben im Anschluß an die griechische Kirche. Die unaufhörlichen Kämpfe mit den Arabern wirkten aber nicht günstig auf die Entfaltung einer christlichen Cultur. Armenien erlebte nur eine kurze Selbständigkeit von der Mitte des neunten bis zur Mitte des elften Jahrhunderts, und in diese Zeit fällt auch die Blüthe seiner Kunst, dann erlag es der Macht des Islam; die Hauptstadt Ani wurde genommen, und die Armenier flüchteten in großer Zahl nach Asien, Rußland, Polen und Galizien, wo ihre Nachkommen jetzt noch leben. Der Besitz Armeniens im zwölften Jahrhundert wechselte zwischen den Kaisern in Byzanz und dem Herrschergeschlecht von Georgien; später unterlag es den Mongolen, deren Herrschaft jedoch der Errichtung und Verzierung christlicher Gotteshäuser nicht feindlich entgegentrat. Die fortwährende Abhängigkeit von fremden Gebietern, der Druck des türkischen Regiments ließen das nationale Bewußtsein verkümmern, das mit dem aufblühenden Christenthum erstarkt war, und Roheit der Sitten verhinderte eine höhere Geistescultur: in diesen Ländern ist daher von eigentlichem Kunstleben nicht die Rede; im Anschluß an spätrömisch-byzantinische Vorbilder mit nationaler Färbung entfaltet sich aber zuletzt eine eigene Kunstweise, ein nationaler Stil [1].

Die ältesten Monumente sind die spätrömischen, wie sie bei Kharni im armenischen Gebirge sich finden, und die Grottenbauten von Imereth, eine in Felsen gehauene Stadt mit römischen Architekturformen [2]. Bei der kirchlichen und politischen Trennung des Landes vom byzantinischen Reich bildete sich aus römischen und griechischen Formen in Verbindung mit asiatischen, persischen und arabischen Elementen ein besonderer Kirchenstil aus, der auch auf Georgien seinen Einfluß ausübt. In Abkhasien ist die Kirche von Pitzounda im byzantinischen Stil errichtet, der Grundriß ein längliches Rechteck, im Osten in drei Apsiden ausladend, im Westen durch einen Narthex geschlossen, während im Centrum der Anlage auf vier Pfeilern sich die Kuppel erhebt, an welche sich als Fortsetzung der Tragbögen die vier Tonnengewölbe der Kreuzarme anschließen. Das Constructionsprincip ist also ein rein byzantinisches, mit

[1] Schnaase Bd. III, S. 325 ff.

[2] Vgl. Ritter, Erdkunde. Dubois de Montpéraux, Voyage autour du Caucase, Paris 1839. Texier, Description de l'Arménie, la Perse et la Mesopotamie. Grimm, Monuments d'architecture en Géorgie et en Arménie, Petersbourg 1859.

geringen Abweichungen [1]. In Armenien finden sich ebenfalls Kuppeln und Tonnengewölbe, auf Pfeilern ruhend; aber während der byzantinische Stil quadratische Grundlage, das Concentrirte, die Kreisformen besitzt, ist hier das längliche Rechteck bevorzugt, auch ruht die Kuppel auf einer Trommel und präsentirt sich äußerlich nicht in ihrer Form, sondern unter einem steilen Dach, wobei Trommel und Dach polygonal und zwar meist im Sechzehneck gebildet sind. Diese thurmartige Kuppel ist meist allein, ohne Nebenwölbungen, die sich im byzantinischen Stil an sie anlehnen. In diesen Formen präsentirt sich die Kirche der heiligen Martyrin Ripsime in Wagarschabad, deren Anlage eine consequente Durchführung des nationalen Stiles ergibt [2]. Die Dimensionen dieser Kirchen sind, wie bei den griechischen, nur gering, und die Kathedrale von Ani in Armenien würde den abendländischen ebensowenig in der Größe entsprechen, als die Kirchen von Athen, oder des Athos [3]. Dagegen sind die Verzierungen bei den späteren Bauten an Gesimsen, Bögen, Thüren und Fenstern überreich, in denen das lineare, geometrische Element vorwaltet.

Der Sitz des armenischen Patriarchen ist das Kloster von Etschmiadzin bei dem alten Wagarschabad, schon von Gregorius Illuminator im vierten Jahrhundert gestiftet. Die Kirche, schwerlich mehr die alte aus der Zeit der Gründung, ist fast ein Quadrat, und die Kuppel ruht auf vier Pfeilern; wir haben also hier das Grundprincip byzantinischer Architektur, während das nationale Element sich in der polygonalen Ausladung der Conchen an den Kreuzarmen bemerklich macht.

In Georgien begnügte man sich mit einfacheren Bauformen, denn die ältesten Kirchen haben im Osten und Westen Giebel und sind nur mit Nischen verziert [4]. Im elften Jahrhundert wurde Georgien mit Abkhasien unter Bagrat II. vereinigt und der armenische Stil auf die Höhe seiner Entwicklung gebracht: er übte nun bei der erwachenden Neigung für reichere Bauten Einfluß auf das Nachbarland aus, trotz der kirchlichen Isolirung Armeniens. So sehen wir in der Klosterkirche zu Sion in Karthli inschriftlich die Zahl 1000 und den Namen des armenischen Baumeisters; das Innere derselben gleicht dabei völlig dem der Kirche der hl. Ripsime, während die Kuppel im Durchschnitt eine reine Kreisform aufweist. Auch die Kirche von Martvili in Migrelien zeigt den Grundplan von S. Ripsime, wie die um 1020 erbaute von Manglis, welche noch in höherem Grade Centralbau ist, da sich die drei großen Apsiden an den quadratischen Kuppelraum unmittelbar anlehnen [5]. Der armenische Baustil findet sich auf der Höhe seiner Ausbildung

---

[1] Dubois I, 123, Atlas III, pl. 1. 2. Procop. de aedif. l. III, c. 7, bemerkt, daß Justinian eine verfallene christliche Kirche habe herstellen lassen.

[2] Abbildung bei Schnaase a. a. O. S. 328. 329.

[3] Texier, Revue de l'Archéol. 1842, p. 106. [4] Dubois III, p. 411.

[5] Schnaase S. 335. Dubois, Atlas III, 4. Vgl. Grimm a. a. O.

in der Kathedrale von Kutais in Imereth, der bedeutendsten Kirche von Georgien, vertreten, mit einigen byzantinischen Anklängen; nach den vorhandenen Inschriften wurde sie 1003 begonnen und war 1009 noch im Bau begriffen. Die Kathedrale von Ani, der Hauptstadt von Armenien, zeigt denselben entwickelten Stil in noch reineren Formen, sie wurde der Inschrift zufolge 1010 vollendet[1] und hat äußerlich die Gestalt eines Rechtecks, wie S. Ripsime; die Ornamentation gleicht der von Kutais. Das elfte Jahrhundert war die Blüthe dieses Stils; vom zwölften an entstanden in Armenien die muselmännischen Bauten der Eroberer, und der arabische Einfluß auf die einheimische Architektur wird nun immer stärker. Georgien entwickelte im zwölften Jahrhundert infolge der Trennung wieder mehr die Formen des byzantinischen Stils, namentlich treten die drei Apsiden des Chores jetzt gewöhnlich auf, während die Kuppel in armenischer Construction fortbesteht und der Geschmack an reicher Ornamentation zunimmt, oft ohne Beziehung zu den constructiven Bauformen.

Die Sculptur bleibt auf einer niedrigen Stufe der Entwicklung und beschränkt sich auf das Relief in der sehr rohen, erzählenden Form der Völker Asiens. Wir treffen hier Motive aus der heiligen Geschichte mit Spuren byzantinischer Vorbilder, dann phantastische Thiergebilde, wie sie der altpersische Stil hervorbrachte. Die Malerei, welche stärkere Anforderungen an die geistigen Fähigkeiten stellt, als das Flachrelief in seiner einfachen Bilderschrift, und namentlich eine stärkere plastische Phantasie voraussetzt, ist in diesen Ländern nur durch geringe Productionen vertreten, die jede Lebhaftigkeit des Geistes vermissen lassen; trotz der Schönheit des Volkstypus fehlte der Sinn für Harmonie der Formen und des Colorits. Leblos, ohne jedes Relief, in barbarischen Zügen präsentiren sich auch die Malereien der heiligen Bücher. So in dem von Westwood angeführten Evangeliarium[2], angeblich von 1251, mit den Bildern der Evangelisten, Initialen in Ornament und Einfassungen des heiligen Textes. Abweichend von der griechischen Auffassung, sehen wir hier den Apostel Johannes jugendlich sein Evangelium schreiben, dann nochmals als Greis, die Offenbarungen zur Apokalypse empfangend. Byzantinische Miniaturen waren dem Autor sicher bekannt, aber das Ganze ist primitiv, roh, ohne Modellation und geschmacklos im Colorit, phantastisch im Ornament. Der einseitige, unausgebildete Charakter der armenischen Kunst liegt zumal in der Erstarrung religiösen Lebens, der geistigen Isolirung. Schon früh der Häresie verfallen, ohne Kraft, sich von ihr zu lösen, ohne geistige Selbständigkeit, ohne consequente Fortentwicklung des nationalen Lebens,

---

[1] 1045 wurde Ani von den Türken erobert, nachdem es erst 961 Hauptstadt geworden. Vgl. die Beschreibung der Kathedrale bei Texier, Revue de l'Archéol. 1842, p. 26. 27. Texier, L'Arménie vol. I, p. 97, pl. 17—20. Grimm, Lief. 4. 5. 8.

[2] Palaeographia sacra, London 1843—1845, t. 9.

welches das Christenthum hervorgerufen, mußte dieses Volk in seinen Anlagen verkümmern, die bei dem Druck der Fremdherrschaft, den zahlreichen, fremden Einwirkungen um so mehr der Hülfe eines kräftigen, religiösen Lebens und Fühlens und eines lebendigen Zusammenhanges mit der kirchlichen Tradition bedurften.

In einer der Kirchen von Ani existirten auch noch vor etwa 40 bis 50 Jahren alte Fresken aus dem dreizehnten oder vierzehnten Jahrhundert, welche eine zusammenhängende Reihe von Gegenständen aus dem Alten und Neuen Testament vorstellten[1]. Maler, Bildhauer und Goldschmiede hielten sich zumeist an byzantinische Vorbilder, doch gaben sie ihren Werken auch zuweilen einen barbarischen Charakter; so zeigt das von Bayet reproducirte Triptychon aus getriebenem Metall in der Mitte die Madonna mit Kind und zwei Heilige zur Seite, auf den Seitenflügeln zwei kriegerische Heilige in Rüstung mit dicken Köpfen und hervorquellenden Augen, starr und höchst primitiv wie Puppen gebildet, dabei in der Haltung byzantinisch[2].

Rein byzantinische Motive bietet das zweite Triptychon, ebenfalls in getriebenem Metall. Wir sehen hier die Erweckung des Lazarus, den Einzug Christi in Jerusalem, die Scene des ungläubigen Thomas, das heilige Abendmahl, die Herabkunft des heiligen Geistes, den Tod Mariä in den bekannten Compositionen griechischer Miniaturen mit den Schraffirungen auf den Gewändern. Die Darstellung des Todes Mariä stimmt auf das Genaueste mit der von Agincourt gegebenen ruthenischen Malerei auf Holz[3] aus dem elften Jahrhundert: Maria liegt in der Mitte auf dem Todtenbett, rings herum stehen die Apostel in lebhaften Ausdrücken der Trauer, dahinter Christus, die nackte Seele auf seinen Armen haltend; neben Christus zwei anbetende Heilige in Episkopalgewändern, im Vordergrunde zwei kleinere Gestalten, die eine mit Nimbus, in heftigen Bewegungen ihren Schmerz äußernd.

Das dritte von Bayet angeführte Monument ist ein Bild aus dem Kloster von Charnoxineti im Kaukasus mit byzantinischem Charakter; in den Typen der Madonna und des Kindes jedoch, das sich vertraulich an sie anschmiegt, sind locale Formen herrschend, kleinere, freundliche Züge, während die Gewandung die bekannten Schraffirungen trägt. Der breite Rahmen enthält eine Reihe kleiner Scenen aus dem Leben Christi, Reliefs von guter, sorgfältiger Ausführung in den bekannten griechischen Compositionen: die Verkündigung, die Geburt, wobei das Kind von den zwei Frauen gebadet wird — der Legende des Metaphrastes entsprechend — die Taufe; den Einzug in Jerusalem; die Kreuzigung mit Maria und Johannes zur Seite, oberhalb zwei Engel; die Himmelfahrt, wobei Christus in einem Medaillon von vier Engeln emporgetragen wird; den Tod Mariä.

---

[1] Bayet, L'art byzantin p. 286. [2] Bayet, fig. 95.
[3] pl. 83. Vgl. unten S. 382.

Malerei aus dem Kloster von Charnoxineti im Kaukasus. (Zu S. 374.)

In Rußland ist die byzantinische Kunst mit dem Christenthum von Constantinopel her eingezogen. Nachdem die Fürstin Olga diesem die Wege gebahnt, war es ihr Enkel, der Herzog Wladimir, der der christlichen Kirche in Rußland eine sichere und bleibende Stätte verlieh; zu dem Anschluß an die Kirche des Orients scheint ihn übrigens die Pracht und Würde des Gottesdienstes hauptsächlich bewogen zu haben, sowie die Emancipation von Rom, welches einer Staatskirche in einem despotisch regierten Lande unbequem sein mußte. Wladimir erhielt die griechische Fürstin Anna zur Gemahlin; die Bekehrung des Landes wurde durch Gründung von Schulen und Errichtung von Bisthümern ernstlich in Angriff genommen, und die Mönche, besonders die des Klosters von Kiew, legten in einer slavischen, dem Griechischen nachgebildeten eigenen Schrift den Anfang nationaler Literatur, in welcher die Chronik des Nestor (1110), wie die des Moses in Armenien, zu hoher Bedeutung gelangte.

Die schnelle Bekehrung vermochte die rauhen Sitten und den wilden Charakter des Volkes nur oberflächlich zu berühren, und die Religion war hier mehr ein Mittel, dasselbe in Unterwürfigkeit zu halten, als zu einer glücklichen Freiheit des Geistes zu führen; schon die Härte des Klimas, die Einförmigkeit des Landes und seiner Bewohner mußte jedes höhere Bedürfniß ertödten und einen allgemeinen Zustand geistiger Mittelmäßigkeit hervorrufen, in dem zwar Fertigkeit zu mechanischen Leistungen, aber keine höhere Geisteskraft sich bemerklich macht. Dann kamen die Theilungen des Landes, aus denen innere, zerrüttende Kämpfe hervorgingen, und nach zwei Jahrhunderten seit der Einführung des Christenthums brachen die Mongolen aus Asien über das Land herein, das nun von 1237—1480 unter tartarischer Herrschaft stand. Die Abhängigkeit von diesem rohen Volke hemmte die ohnedieß geringe Neigung für eine Milderung der Sitten, und die Verwandtschaft mit dem Charakter des Orients wurde immer bedeutender.

Die russische Kunstübung vermochte sich anfangs nur in einer directen, unvollkommenen Nachahmung griechischer Vorbilder zu bewegen. Der russische Holzbau war zu den Zeiten der Einführung des Christenthums fast der einzige, und noch jetzt ist ein großer Theil der Häuser und Dorfkirchen aus Holzbalken aufgeführt. Wladimir ließ dann durch griechische Baumeister in Kiew eine der Mutter Gottes geweihte Kirche errichten, eine zweite der hl. Sophia in Nowgorod; seine Söhne und sein Bruder Jaroslaw vermehrten diese Bauten, an denen selbst das Material fremd ist. Die Anlage ist ein Quadrat, im Westen mit einer Vorhalle, im Osten mit drei Tribünen versehen, während in der Mitte des Hauptschiffes, von vier Pfeilern getragen, die Kuppel aufsteigt, und zwar in der Kreisform des byzantinischen Stils [1], abweichend nur dadurch, daß auf der Höhe ein griechisches Kreuz thront. Diese Nachahmung

[1] Revue archéol. vol. II, p. 777 sv. Vgl. Schnaase III, S. 347.

der byzantinischen Architektur findet sich im ganzen Laufe des zwölften Jahrhunderts, so in der Kathedrale von Wladimir, welche außerdem gemalte Heiligenfiguren, Ornament aus Pflanzen- und Thierbildungen in Menge aufweist [1]. Bald darauf findet sich in Rußland auch das byzantinische Vorbild der fünf Kuppeln, und zwar nach einem Muster von Constantinopel in der Art angewendet, daß die Kuppeln über den Eckräumen des Quadrates aufsteigen [2], eine Form, die sich nun bis in die neueste Zeit fortgepflanzt hat. Seit der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts treten dann auch einheimische Baumeister in Thätigkeit, welche indeß den überkommenen Formen treu bleiben, mit Ausnahme vielleicht der schrägen Bedachung, welche dem Klima entsprach. Unter der Herrschaft der Mongolen kamen asiatische Elemente in das unterjochte Reich, und es bildete sich ein Stil, welcher das Gepräge des nördlichen Asiens in seinem bunten Charakter an sich trägt. Dabei erhielt sich die Verbindung mit Byzanz, und auch die Einflüsse des Abendlandes machten sich geltend, so von Preußen und Livland her durch die Ordensritter und durch die benachbarten Böhmen und Polen; außerdem kommen neben griechischen Künstlern jetzt deutsche Namen in Rußland vor. Als durch den Fall Constantinopels die Verbindung mit diesem Reiche abgebrochen wurde, fand eine Annäherung an das Abendland statt: Iwan III. beschäftigte Künstler aus allen Ländern, während zugleich Moskau zur Hauptstadt des Reiches erhoben wurde. Die Kathedrale von Moskau wurde von Fioravanti aus Bologna (1475) nach der Kathedrale von Wladimir in vier Jahren neu erbaut, deren Kuppeln die eigenthümliche, geschweifte, zwiebelartige Form zeigen, wie sie Rußland ausgeprägt hat. Die Kirche ist im Innern ganz mit Malereien bedeckt und zeigt die Einflüsse des romanischen Stils, wie der italienischen Renaissance. Eine zweite von Fioravanti begonnene, 1507 vollendete Kirche des Erzengels Michael ist der Kathedrale von Moskau ähnlich, und seit dieser Zeit bekommt der neuere russische Stil seine feste Gestaltung, welcher mit Hülfe fremder Baumeister im Geiste des bizarren Geschmacks dieser halbasiatischen Nation vollendet wurde.

Die Hauptzierde russischer Kirchen bildet die Ikonostasis, eine Wand, die den Altar von der Gemeinde sondert und mit Heiligenbildern bedeckt ist, auf Goldgrund gemalt, während die Gewandpartien eine Bedeckung in Metall zeigen. In einigen der ältesten Kirchen finden sich noch byzantinische Mosaiken und Malereien [3], so in der Sophienkirche zu Kiew; überhaupt ist der Sinn

[1] Richter, Monuments d'architecture russe ancienne, Moscou 1850, pl. 4—7. Bovtowsky, Histoire de l'ornement russe du Xe au XVIe siècle, Paris 1870. Maury, Architecture religieuse de la Russie (Rev. archéol. série I, t. II, p. 701).

[2] Gewöhnlich erhoben sich die Kuppeln auf den Kreuzarmen.

[3] Rambaud, Histoire de Russie, 2e éd. p. 63. 64. Viollet-le-Duc, L'art russe, 1877.

für Bilder stark entwickelt, nicht nur die Kirchen sind damit bedeckt, auch in jedem Zimmer findet sich ein Heiligenbild, dem der Eintretende seine Ehrfurcht bezeugt. Hier ist überall der spätere byzantinische Stil vorwaltend. Die Plastik ist fast gar nicht vertreten, die ehernen Thüren der Sophienkirche zu Nowgorod, der Kathedrale zu Moskau und der Klosterkirche von Susdal sind griechischen Ursprungs und zeigen jene Technik wie die Thüren von S. Paul in Rom mit eingelegter Umrißzeichnung; eine der Pforten in Nowgorod ist deutscher Herkunft [1], und nur diese enthält wirkliche Reliefbilder.

Der Stil der russischen Malerei ist noch heute der gleiche, allerdings fast ohne jedes Leben, während die älteren Bilder auch in der braunen Carnation von griechischen nur durch die Inschriften zu trennen sind. Das Auflegen von Metall über die Gewandung läßt nur noch den Kopf und die Hände als Malerei hervortreten und gibt ihnen einen reichen, aber auch starren Charakter.

Ueber die Technik der altrussischen Kunst haben wir in den schon citirten Mittheilungen von Sabatier über die heilige Ikonographie einen Bericht [2]; es heißt darin:

‚Etwas Eigenthümliches in der alten russischen Ikonographie ist der technische Theil, welcher in den Augen der Künstler als die Hauptsache erschien und auf welchen sie deßhalb die meiste Mühe verwandten. Die Bilder wurden auf eine Unterlage (Gypsgrund) von Leukas mit Farben gemalt, die mit Eigelb angerührt waren, und welche man dann polirte. Für das Gesicht wandte man Ocker, Bleiweiß und Umbra an, für die Gewandung Ocker, Zinnober und einen grünen, in's Bläuliche fallenden Ton. Die Bilder hatten wegen des vorherrschenden Ockers, den man mit Farbe, genannt von Jerusalem, mit Umbra, Bleiweiß und Zinnober mischte, einen dunkeln Ton. Das Helle brachte man durch Sankyr (Carmin), Grün und Goldblätter hervor. Die Inschriften waren mit Zinnoberroth auf Goldgrund aufgetragen; auf jeden andern Grund machte man dieselben mit feinem Blattgold, welches auf gewöhnliches aufgelegt wurde. Zuweilen verzierte man die Rahmen mit Linien und Arabesken von Zinnober. Waren die Bilder fertig, so überzog man sie mit einer Lage fetten Oels, welches ihnen bald einen schwärzlichen, dunkeln Ton gab. Diesem Verfahren muß man den dunkeln Ton zuschreiben, welcher diesen Heiligenbildern eigen ist, da man nicht annehmen kann, daß sie ursprünglich so gemalt seien. Wie es auch immer sein mag, die Farben waren so hart, daß sie nicht nur dem Einfluß von Jahrhunderten widerstanden, sondern auch unversehrt blieben, nachdem sie lange Zeit mit Lagen anderer Farben bedeckt gewesen waren.

---

[1] Adelung, Die Korsunschen Thüren der Kathedrale der hl. Sophia zu Nowgorod, Berlin 1823. Die zweite der Thüren daselbst ist russische Nachbildung.

[2] Handbuch der Malerei, deutsche Ausgabe S. 444 ff.

‚Die ersten russischen Maler waren griechischen Ursprungs, sie bildeten bald russische Zöglinge, unter welchen der bekannteste der hl. Olympus ist, welcher im elften Jahrhundert lebte; ihm verdankt man das Muttergottesbild, welches noch heute in der Kathedrale von Rostoff zu sehen ist. Als in unserem Vaterlande das Christenthum sich von Süden nach Nordwesten wandte und so eine größere Ausbreitung gewann, erhielt jede Kirche ihre heiligen Bilder, und da die Kunst, wie man es noch heute gewahrt, in den verschiedenen Gegenden einen verschiedenen Charakter annahm, so tragen die Productionen jener Zeit den Stempel des Ortes und der Epoche an sich. So nahm man verschiedene Darstellungsweisen für gewisse Gegenstände an, wählte hier diese, dort jene Farben, aber alle diese Verschiedenheiten beziehen sich mehr auf das Aeußere, als auf die Idee und den Charakter der Kunst und ändern nichts an ihren dogmatischen Principien. Der äußere Unterschied fällt besonders bei den Bildwerken der Maler von Nowgorod, Moskau und Susdal auf: diese Schulen unterscheiden sich genau von einander; jede derselben stellt z. B. in eigener Weise die hl. Sophia dar, und man erkennt an den Verzierungen und dem Nebenwerk des Bildes der Erscheinung der heiligen Jungfrau zu Nowgorod, wenn man es mit denen von Moskau und Susdal vergleicht, bedeutende Verschiedenheiten; so erscheint auf dem ersteren der hl. Gregor zu Fuß, auf den beiden andern zu Pferde. In dieser Epoche bildet sich auch die klösterliche Manier aus, weil Mönche in Nachahmung der zur Zeit blühenden Schulen sich mit der Malerei befaßten.‘ [1]

Im elften Jahrhundert sah man auch in Rußland die Fresco- und Miniaturmalerei in Uebung: die Kirchen von Kiew, Tschernikow, Staroi-Ladoga, Nowgorod, Wladimir, Zwenigorod, Westäsena und anderer Städte besitzen Fresken, während die Bibliotheken der hl. Sophia zu Nowgorod, des Patriarchen von Moskau und die Klöster in ihren Ritualbüchern Miniaturen enthalten [2].

Das erste Erscheinen der heiligen Ikonographie in Moskau fällt mit der Gründung des Patriarchats zusammen, denn sein erster Patriarch war auch sein erster Maler, von dem die Himmelfahrtskirche noch ein Bild besitzt. Dann bildete sich unter Goustan daselbst eine Malerschule, aus der zahlreiche Künstler hervorgingen, unter welchen die Namen Zacharias, Joseph, Nicolaus hervorragen. Feuersbrünste und häufige Restaurationen der Kirchen waren jedoch die Ursache des Untergangs ihrer Werke, von denen sich nur wenige erhalten haben, so das berühmte Bild des ‚Salvator‘, welches Michael 1339 für das Kloster Mariä Verkündigung anfertigte, dann ein anderes aus dem Kloster des hl. Andronicus, welches ein Prälat, Alexius, sogar auf seiner Reise nach Byzanz mitführte, endlich ein drittes in der Kirche Johannes des Täufers zu

---

[1] Sabatier a. a. O. S. 447.

[2] Rambaud l. c. Sabatier a. a. O.

Moskau, auf der Rückseite inschriftlich beglaubigt. Wie die Chroniken vom Jahre 1554 versichern, bestand der Vorzug dieser älteren Malerschule darin, daß sie nach alten Mustern im Stil von Byzanz arbeitete. Noch andere Namen aus jener Zeit sind erhalten, so der eines gewissen Ignatius, des Simeon und Daniel Tscherny, des Dionysius, des Prokhor von Grodetz, des Theophanes und seiner Schüler: Andreas Rubleff, Michael und der russischen Metropoliten Simon und Barlaam. Die Bilder des Dionysius galten in den russischen Chroniken als wunderthätige, und die Schule des Rubleff wurde hochberühmt, so daß später Makarius, Metropolit von Rußland, der zugleich Maler war und das Restauriren der alten Bilder liebte, als er willkürliche Aenderungen der heiligen Ikonographie verbot, die Anordnung traf, ‚daß man sich in Zukunft genau an die Muster der alten Maler und besonders jene des Andreas Rubleff halten solle'. Seine Werke sind hochgeschätzt wegen ihres streng dogmatischen Charakters und der sorgfältigen Behandlung. Das Colorit ist pastos aufgetragen und von düsterem Ton, da die Schule jener Zeit sich vorherrschend des Ockers mit dickem Leinöl zum Grundiren ihrer Bilder zu bedienen pflegte.

Der Stoglaff, das russische Malerbuch, erwähnt übrigens auch ‚die Schule des Athos, welche durch Manuel Panselinos gegründet sei, einen Maler des elften Jahrhunderts' [1].

Das Malen eines heiligen Bildes war damals noch ein ganz religiöser Act und stets von Gebet und Fasten begleitet; kirchliche Versammlungen wurden gehalten, und die Chroniken sprechen davon als von einem wichtigen Ereigniß. Wie im byzantinischen Reiche lag die Kunst hauptsächlich in geistlichen Händen, sogar die Metropoliten übten sie, wie Makarius und Athanasius. Freilich beschränkte sich diese Kunst in der besten Zeit auf Nachahmung griechischer Vorbilder, und als man später anfing, wie der Stoglaff sagt, ‚die Gottheit nach eigenen Ideen und Inspirationen darzustellen', entstanden allerlei Abweichungen von den Ueberlieferungen und der Lehre der russischen Kirche, welche Zwiespalt, Haß, Schismen und Häresien verursachten, die durch kirchliche Autorität wieder beigelegt werden mußten. Infolge dieser Unordnungen geschah es, daß der Patriarch Makarius die alten Maler, zumal die Schule des Rubleff, als zuverlässig empfahl. Zu gleicher Zeit übte die kirchliche Behörde auch eine Controle über das Verhalten der Maler aus, und im Jahre 1554 erklärte sogar die russische Kirche bei Gelegenheit des Prozesses des Baschkine, ‚daß die heiligen und moralischen Bilder, sowie auch die Profanbilder nicht den Zweck haben, die Menschen zu verführen, sondern dieselben im Glauben und in der Frömmigkeit zu befestigen und diese Tugenden zu verbreiten'.

---

[1] Im Malerbuch von Athos findet sich ein Passus: ‚Wie man moskowitisch arbeitet' (Μοσκόβικα). Deutsche Ausgabe § 50.

Das Selbstschaffen der Künstler war demnach nicht sehr fruchtbar und erfolgreich. Die Versuche, größere Scenen mit dramatisch bewegten Personen zu behandeln, mißglückten, und man gerieth in mystische Irrwege hinein: sowohl die Schärfe theologischen Wissens und philosophischer Speculation, als die Kraft der Phantasie mangelten für eine historische Kunst im höheren Sinne. Man versuchte kirchliche Dogmen, Psalmtexte, kirchliche Gesänge, das Vaterunser, das Glaubensbekenntniß zu illustriren und analog der griechischen Kunst das jüngste Gericht, die heiligste Dreifaltigkeit, das Leiden Christi zu behandeln, kam aber bald mit den Glaubenssätzen der russischen Kirche in Widerspruch.

Mit Iwan III. (1462—1505) kamen fremde Künstler in das Land; Fioravanti baute die Kathedrale, und nicht nur religiöse Monumente der Hauptstadt Moskau wurden mit Malereien versehen, sondern auch die Paläste zu Pskow und Nowgorod. Obgleich die Künstler sich bemühten, jene alte Kunstweise zu beobachten und nachzuahmen, bildete sich doch ein neuer Stil, den man ‚Friajsky‘ nannte, da er ein fremdländisches Element in die Traditionen brachte. Unter diesen fremden Malern ist ein Mönch Johannes vom Orden der weißen Augustiner hervorragend, welcher vermuthlich die von Fioravanti gebaute Kathedrale der Himmelfahrt ausmalte und in Rußland als der Begründer des neuen Stiles gilt. Der Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, in anderen Ländern die Epoche einer neuen Kunstblüthe, bedeutet für Rußland Abnahme seiner Kunstweise, wenigstens klagt der Czar Iwan Wassiliewitch in einem Briefe an Karl V. über das Unvollkommene der heiligen Bilder seines Reiches und spricht den Wunsch aus, sie mit guten Arbeiten fremder Künstler ausschmücken zu können. Doch scheint der Maler Edikejeff, welcher 1515 die Himmelfahrtskirche mit Bildern versah, den Großfürsten, wie den Metropoliten und die versammelten Großen mit seinen Werken auf's Aeußerste befriedigt zu haben, da sie beim Eintritt in die Kirche ausriefen: ‚Wir sehen den Himmel offen.‘

Neben der berühmten orthodoxen Schule des Rubleff hatte sich noch eine zweite, die des Strogonoff, herangebildet, welche besonders auf gutes Material an Holz und Farben bedacht war. Ihre Zeichnung war ernst, das Colorit hell; sorgfältig wurde die Gewandung behandelt; doch scheint hier mehr ein glänzender Effect geherrscht zu haben, denn man pflegte die Lichtseiten der Bilder mit zerstoßenen Perlen zu belegen. Als Repräsentanten dieser Schule gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts betrachtet man: Maximus und Nikita Strogonoff, Nikifor, Prokop Tschirine u. a.

Die sibirische, auch ‚Baranovsky‘ genannte Schule gehört der zweiten Periode der vorigen an, sie bildet die Technik bis zu emailartiger Glätte und Verschmelzung der Töne durch, liebt die Anwendung des Goldes im Faltenwurf und bemüht sich, ein helles, blendendes Colorit zu schaffen. In der letzten Zeit seines Bestehens näherte sich der Stil des Strogonoff dem Friajsky=

stil, dessen Eigenthümlichkeiten er nachahmte; der Repräsentant jener letzten Epoche ist Stephan Starikoff[1].

Im siebzehnten Jahrhundert wird Moskau der Sitz einer regen, kunstgewerblichen Thätigkeit: unter dem Schutze mehrerer Großfürsten und der Metropoliten bildete sich eine Art von Akademie, aus welcher Miniaturen, Holzschnitte und Kupferstiche, Tafel- und Frescobilder hervorgingen. Das Talent war bevorzugt, denn in dem Schenkungsact des Czaren Alexius (1669) heißt es: ‚Die Maler von Bildern, deren Eifer, Frömmigkeit und Anhänglichkeit bekannt sind, müssen allen anderen Künstlern vorgezogen werden.‘ Die Anzahl dieser verschiedenen Künstler war sehr bedeutend, und sie waren unter die Aufsicht gewisser Personen gestellt; man unterschied zwischen solchen, welche Bezahlung, und solchen, die nur Verpflegung erhielten; es gab Figuren- und Ornamentmaler, Farbenreiber verschiedener Klassen, und die vom Czar bestellten Arbeiten wurden unter Aufsicht eines Diakons und Bojaren ausgeführt.

Die südlichen Slaven waren zumeist dem griechischen Christenthum angehörig und unterlagen dem Einfluß byzantinischer Civilisation, modificirt, wie in Rußland, durch einheimische Elemente, oder durch fremde Einflüsse. Aus den vorhandenen Miniaturen in slavischen Manuscripten läßt sich der byzantinische Grundcharakter erkennen, einzelne davon sind nicht ohne den Reiz lebendiger Auffassung und Erzählung, so die der Chronik des Manasses in der vaticanischen Bibliothek (Nr. 2). Silvestre[2] gibt davon eine Probe: wir sehen einen König auf einem Ruhebett, dem ein heiliges Bild gebracht wird. Die Köpfe sind nur in feiner Linearzeichnung mit etwas Colorit angegeben, aber die Composition ist lebhaft, und die Spannung in den Gesichtern verräth, daß der Maler die Natur beobachtet hat. Ein serbisches Evangelium in Privatbesitz zu Wien, von dem wir bei Silvestre eine reiche Textverzierung, romanisches Ornament in Gitterwerk und Bandverschlingungen, reproducirt finden[3], entstammt, wie das vorige Manuscript, dem vierzehnten Jahrhundert. Die Farben sind hier ziemlich grell und unharmonisch. Weitere Ornamente, jedoch sehr barbarischen Charakters, sehen wir in dem 1368 geschriebenen slavonischen Missale der kaiserlichen Bibliothek zu Wien und in der slavischen Liturgie der Pariser Bibliothek[4]. Die frühen slavischen Manuscripte zeigen nur dürftige Initialen und Randeinfassungen ihrer sorgfältig geschriebenen Texte, die zweifellos aus den Klöstern stammen, so der Psalter aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts, geschrieben unter Assan, König

[1] Für die neuere russische Kunst vgl. Fiorillo, Versuch einer Geschichte der bildenden Künste in Rußland, Göttingen 1806.

[2] Palaeogr. vol. II, pl. 291. Für Serbien vgl. Kanitz, Serbiens byzantinische Monumente, Wien 1862.

[3] l. c. pl. 290. [4] l. c. pl. 288. 289.

von Bulgarien [1], aus der Bibliothek di S. Salvatore in Bologna, mit Initialen in phantastischen Thierformen; das ruthenische Evangeliarium der vaticanischen Bibliothek (Nr. 4), mit Textverzierungen in Roth und Schwarz [2]; die glagolitische heilige Schrift, aus dem elften Jahrhundert, in der Bibliothek von Reims, mit rohen, zweifarbigen Ornamenten [3].

Eine ruthenische Malerei auf Holz, aus dem elften Jahrhundert und ganz im byzantinischen Charakter, gibt Agincourt [4]; sie führt uns den Tod Mariä in der herkömmlichen Auffassung vor Augen. Um das Sterbebett, in der Mitte der Composition, gruppiren sich die Apostel, während der Erlöser die Mitte der hinteren Seite einnimmt, die Seele auf seinen Armen tragend; neben ihm zwei Heilige in Episkopalkleidung [5]. Die Gewandung ist hart und mit Schraffirungen bedeckt, die Körperformen sind mangelhaft und gedehnt, die Geberdensprache ist heftig und ungeschickt.

Werfen wir noch einen Blick auf die koptischen Malereien Aegyptens.

Dieses Land, einst die Stätte, von der alles Seltsame und Geheimnißvolle zu den Bildungsvölkern der alten Welt kam, die Heimath der ächten Gnosis eines Clemens und Dionysius, der Wirksamkeit eines Athanasius und Cyrillus, aber auch des falschen Gnosticismus eines Basilides, Valentinus, Karpokrates u. a., des Sabellianismus, des Doketismus, der phantastischen Ophiten, diese Stätte der höheren Forschung, welche die Offenbarung mit den religiösen Ideen antiker Philosophie zu verschmelzen suchte, trägt seit 1200 Jahren die Schuld einer falschen, kirchlichen Richtung. Das Land, welches den ersten großen Feind der göttlichen Natur des Erlösers, Arius, hervorgebracht, ist geistig zur tiefsten Bedeutungslosigkeit herabgesunken, nachdem es sich selbst seine Peiniger gerufen hatte. Denn nachdem die Partei der Monophysiten die herrschende geworden, erwählte sie sich ihren Patriarchen — während in Alexandrien der vom byzantinischen Hof ernannte Patriarch seinen Sitz behielt — und begünstigte die Eroberung der Mohammedaner (641), da die Kopten als Häretiker um jeden Preis von Constantinopel frei sein wollten. Die tiefste Erniedrigung erfuhr Aegypten unter den Kalifen der fatimidischen Linie und büßte auch unter den osmanischen Türken (seit 1517) bitter seine Schuld, so daß selbst Makrîzi, der arabische Geschichtschreiber, sich zur Theilnahme

---

[1] l. c. pl. 278.

[2] Dreizehntes Jahrhundert. Silvestre pl. 280.

[3] l. c. pl. 282. [4] pl. 83.

[5] Dionysius der Areopagit und Timotheus von Ephesus, oder Hierotheus, gemäß dem Briefe, welchen der hl. Timotheus an Dionysius richtete: ‚Inter virginales sacrosanctae Virginis matris Dei exequias, eximie pater Dionysi, ab apostolis unus ex omnibus illic nobiscum congregatis fratribus, extitit, divus Hierotheus, amica tibi consuetudine iunctus‘ etc. Vgl. Didron im Malerbuch § 394, deutsche Ausgabe, Anm. 5. In der Abtei von Solesmes sind diese Worte unter der Mitra des hl. Timotheus gemeißelt.

bewegt fühlte an dem traurigen Loose der Christen unter dem Druck islamitischer Herrscher [1].

Die Saat des hl. Marcus war einst reichlich in diesem Lande aufgegangen, christliche Kirchen und Klöster erhoben sich in Fülle auf dem Delta und den Nil aufwärts bis zu den Schwesterkirchen von Aethiopien hin, und auch das Schweigen der Wüste war unterbrochen von dem Gesang der Hymnen aus den Kapellen und Zufluchtsorten der Eremiten, denn das Mönchsleben begann früh in Aegypten, und die Wüste bot allen, welche den Versuchungen des Lebens oder den Verfolgungen entgehen wollten, ihre Höhlen dar, wohin das Schwert und die Reize der Welt nicht zu folgen vermochten. Von den alten Kirchen Alexandriens ist keine einzige übrig geblieben, nur die Katakomben mit einigen erhaltenen wichtigen Malereien erzählen von den Leiden und Kämpfen der ersten, christlichen Bekenner und der Einheit des Glaubens, der Kraft gottgepflanzter Hoffnung und der weltüberwindenden Liebe zu den Gütern des ewigen Lebens. Die ältesten Kirchen befinden sich in Alt-Kairo, wohin sich das Patriarchat vor der Herrschaft des Islam in Alexandria zurückgezogen hatte, und welches das religiöse und politische Centrum der Christen wurde. Der vorherrschende Typus der christlichen Architektur in Aegypten ist der der Basilika [2], also des höchsten, christlichen Alterthums; dazu tritt der Einfluß von Byzanz in der Kuppel, deren Form vielleicht auch von Asien hierhergelangte [3], denn die ägyptische Kirche, von Marcus gegründet, baute früh Gotteshäuser, und Makrîzi erwähnt einer massenhaften Zerstörung derselben in Alexandria unter Severianus um 200. Der Gebrauch der Kuppel in Babylonien ist sicher ein sehr alter, und ehe durch den Genius der Baumeister der Agia Sophia das Musterbild byzantinischer Architektur geschaffen wurde, hatte die Kuppel vielleicht schon in Aegypten, das der Wiege des Christenthums näher liegt als Byzanz, seinen Eingang gefunden. ‚Unter all' den Bauten,' versichert Butler, ‚welche ich im eigentlichen Aegypten und in der Wüste besucht habe, und ich glaube unter all' den Kirchen aufwärts

---

[1] Makrîzi, Historia Coptorum christianorum, ed. Wetzer, Sulzbach 1828. Renaudot, Historia Patriarcharum Alexandrinorum, 2 voll. Malan, History of the Copts (englische Uebersetzung des Makrîzi). Wilkinson, Modern Egypt and Thebes, London 1843 (enthält nur spärliche Kunstnotizen). Description de l'Egypte, Etat moderne. Der Eroberer Aegyptens war Amru, der Feldherr Omars, welcher zunächst Memphis, die ältere Metropole, einnahm und eine neue Stadt gründete, die, bei der Erbauung von Kairo verlassen, jetzt Alt-Kairo heißt. Bald war das ganze Land unterworfen, anfangs als Provinz des Kalifenreiches, dann bis 1517 unter eigenen Fürsten. Das verödete Land erreichte keine Blüthe wieder, und die Religionskämpfe, die einst hier geherrscht, pflanzten sich auch auf den Islam fort, der hier besondere Lehranstalten und theologische Schulen errichtete.

[2] Butler, The ancient Coptic Churches of Egypt, Oxford 1884, vol. I. p. 4.

[3] Butler l. c. p. 5: ‚The dome would more easily pass from India to Egypt than to the remoter West.'

und abwärts am Nil ist kein einziges Monument rein byzantinischen Stils.'[1] Die kleine Kirche von S. Michael in Alt-Kairo zeigt dagegen den lateinischen Typus in aller Reinheit der Bauformen: dieses zierliche Bauwerk mit den Seitenflügeln, der einzigen Apsis und dem fein ornamentirten Triumphbogen über dem Sanctuarium ist von überraschender Schönheit der Verhältnisse. Obgleich indeß der concentrirte Grundriß byzantinischer Architektur nicht angewendet ist, erscheinen die Kuppeln doch fast überall und zwar, wo sie in einer Gruppe auftreten, von gleicher Höhe: ebenso treten in koptischen Bildern Kirchen mit Kuppeln auf, wie auch jene der beiden Kairo, welche am entschiedensten den Basilikenstil vertreten, über dem Sanctuarium eine Kuppel tragen, oder drei über den Altären. In den meisten Fällen ist demnach die Architektur gemischten Stils[2], halb Basilika und halb byzantinisch. Einzelne rein byzantinische Kuppelbauten mit centraler Anlage, quadratischem Grundriß, dominirender Hauptkuppel treten auf, so in Kairo die Kirche von Burbârah: die Centralkuppel über dem Quadrat war bekanntlich das Characteristicum des Stiles im östlichen Reich seit Justinian[3]. Die Kuppel in Aegypten unterscheidet sich übrigens von der byzantinischen dadurch, daß sie einen Ueberzug von weißem Mörtel und unregelmäßige Fenster besitzt; eigenthümlich bleibt auch dem koptischen Stil, daß die Apsiden mit kleinen Kuppeln bedeckt sind[4].

Gehen wir nun zu den Malereien über.

Zwischen Kairo und Alt-Kairo liegt ein ummauertes Gebäude, welches eine alte, dem hl. Menas geweihte Kirche enthält, einem frühen, koptischen Martyrer, der in der Verfolgung unter Galerius in Alexandria starb[5]. Die Kirche ist klein, ohne Narthex und das Schiff mit einem Tonnengewölbe bedeckt. Ueber der östlichen Thür finden wir ein Bild der Taufe Christi: Johannes steht zur Rechten auf dem niedrigen Ufer und hält einen Stab mit einer am Ende flatternden Bandrolle, er trägt ein langes Gewand und Sandalen, vor ihm sieht man ein Lamm, den einen Vorderfuß aufhebend. Christus, auf einem Felsen im Fluß stehend, hat seinen Fuß auf eine große Schlange mit delphinartigem Haupte gesetzt, deren feurige Zunge höllische Abstammung andeutet, während der Schweif um den Felsen gerollt ist. Aehnliche Bilder fand Didron in Griechenland: ,Christus steht nackt in Mitte des Jordan, aber seine Füße ruhen auf einem viereckigen Steine, der sich zwischen den

---

[1] l. c. p. 6.

[2] Vgl. die Grundrisse bei Butler l. c. fig. 1. 7. 8. 9. 12. 13. 18. 21.

[3] Texier & Pullan, Arch. byz. p. 21.

[4] Butler l. c. p. 8. 9: ,Further, that which is the rule in the Coptic churches is at least the exception in all other churches; for J believe there is no case of a Byzantine church out of Egypt in which the apses are covered with full domes.

[5] Die Kirche heißt Mâri Mîna; der Heilige ist nicht zu verwechseln mit Anba Mîna, dem Patriarchen des achten Jahrhunderts. Beschreibung der Kirche bei Butler Kap. 2, S. 47 ff., Plan Fig. 1.

zwei Wassern erhebt; aus den Ecken des Steines gehen vier Schlangen hervor, den Hals und die Zunge mit ohnmächtiger Wuth gegen Christus ausstreckend. Sind vielleicht diese Nattern das Sinnbild des geistigen Todes, der Sünde? In der Kuppel der Taufkapelle von S. Laura auf dem Berge Athos setzt der Erlöser seine Füße auf einen rothen Felsen, von dem nach den vier Seiten hin je eine Schlange zischend den Hals ausstreckt.'[1] An der einen Seite der besagten Composition kniet ein Engel, zu der von einem goldenen Nimbus umschlossenen Taube des heiligen Geistes aufsehend, und hält das Gewand Christi. Dieser steht mit auf der Brust gekreuzten Armen gegen den Täufer geneigt, der das Wasser auf sein Haupt gießt. Die übrigen Malereien des Schiffes und der Kapellen scheinen neueren Datums zu sein[2].

Nicht weit von Mâri Mîna liegt die Kirche von Abu-'s-Sifain, oder vielmehr ein Gebäudecomplex, der die drei Kirchen Al 'Adra, Anba Shanûdah und Abu-'s-Sifain umfaßt[3]. Die Malereien von Abu-'s-Sifain sind wohl nicht älter als das fünfzehnte oder sechzehnte Jahrhundert und zeigen byzantinische Motive, so die im Schiff vom nördlichen Ende der Chorschranken an: in der Anbetung der Könige finden wir die Jungfrau sitzend auf einer Art Ruhebett, das Kind bekleidet, Ochs und Esel an der Krippe, daneben die Könige, ihre Gaben anbietend. Die Auferweckung des Lazarus zeigt diesen in Binden eingewickelt. Bei der Auferstehung steht der Erlöser, wie das Handbuch der Malerei vom Athos vorschreibt, auf dem Grabe und hält eine Siegesfahne; bei der Himmelfahrt wird er in einer Glorie — einem blauen Medaillon — von Engeln zum Himmel getragen. Die übrigen Scenen: Christus mit der Samariterin; die Erweckung des Sohnes der Wittwe zu Nain; die Heilung des Gichtbrüchigen; Christus und der reiche Jüngling, entsprechen den Vorschriften des Handbuches; nicht minder sind griechischen Charakters folgende alttestamentliche Compositionen: die drei Jünglinge im Feuerofen, mit dem goldenen Bild des Königs daneben — das Aufsteigen des Elias — David bringt die Arche nach Jerusalem — Jonas wird vom Fisch ausgeworfen — der Traum des Jakob — das Opfer Isaaks. In einer weiteren Reihe sind die folgenden im Handbuch angegebenen Compositionen vertreten: Christus heilt den Mann mit der dürren Hand — verwünscht den Feigenbaum — gebietet dem Sturm auf dem See von Tiberias — heilt die Blutflüssige — geht mit den Jüngern durch die Kornfelder — erweckt die Tochter des Jairus — heilt den Lahmen — wird von Magdalena gesalbt — lobt das Scherf-

[1] Malerbuch vom Athos, deutsche Ausgabe, S. 179.

[2] Die erste Gründung der Kirche fand vielleicht schon im vierten Jahrhundert statt. Makrizi erwähnt eine Restauration zu den Zeiten des Patriarchen Theodorus 45., um 730. (Englische Uebersetzung von Malan p. 77.) Bekannt sind die Pilgerflaschen mit der Inschrift: ΕΥΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ. Cfr. de Rossi, Bull. 1869 p. 31. 32; 1872 p. 25—30.

[3] Plan bei Butler fig. 3.

lein der Wittwe — heilt den Diener des Hauptmanns — dann Constantin und Helena [1], welche die griechische Kirche beide als Heilige verehrt, während die lateinische sich auf S. Helena beschränkt.

Diese Malereien befinden sich innerhalb der Abtheilung für Männer, welche in koptischen Kirchen, wie bei den Griechen, von den Frauen geschieden sind. Zeichnung ist dabei gering, Perspective nicht beachtet, aber in der Ferne wirken sie mit eigenem Reiz, die Farben sind oft zart und harmonisch, und die Gestalten haben eine gewisse feierliche Größe, welche alle Mängel der Technik übersehen läßt.

An den Wänden des Chores ist noch eine Reihe von Bildern, darunter: S. Georg mit dem Drachen — die Anachoreten S. Antonius und Paulus — ein eingeborener Heiliger Abu Iskharûn, mit Kameelen in der Scene und einer Kirche — der Triumph des Erzengels Michael über Lucifer, wobei letzterer als ein bärtiger Mann dargestellt ist — S. Marcus — Maria und Martha — Abu-'s-Sifain — S. Julius — Anba Rûais, ein koptischer Martyrer u. a. Die Bilder an der Wand vor dem Sanctuarium zeigen in der Mitte die Jungfrau mit Kind, an jeder Seite einen Engel, dann Christus und die zwölf Apostel. An der westlichen Seite des nördlichen Chores sieht man eine Täfelung, welche zwölf Compositionen enthält, vielleicht die besten Malereien in ägyptischen Kirchen, aber sie haben sehr gelitten, da jene koptischen Maler nicht die Sorgfalt der griechischen und abendländischen kannten, das Holz mit Leinwand oder Pergament zu überziehen. Butler versetzt sie in das elfte Jahrhundert. Die Gegenstände sind:

Die Verkündigung. Der Engel mit ausgebreiteten Flügeln schwebt herab, seine rechte Hand ist ausgestreckt, seine linke rafft das Gewand. Maria steht an der andern Seite mit halb abgewendetem Gesicht; der rechte Arm ist abwehrend erhoben, eine Geberde, welcher der Ausdruck des Kopfes voll Sorge und Furcht völlig entspricht. Der Ausdruck des Engels ist feierlich, die Augenbrauen sind zusammengezogen, die Lippen halb geöffnet. Im Hintergrunde korinthische Pfeiler, eine byzantinische Architektur stützend. Die Zeichnung ist sorglos, aber Modellation und Colorit offenbaren eine sehr geschickte Hand. Die Geburt zeigt den Vorgang in der sehr materiellen griechischen Vorstellung: Maria liegt auf einem Ruhebett, das göttliche Kind wird von zwei Frauen gewaschen; höher an der rechten Seite die Magier mit den Gaben und über der Jungfrau in einer andern Scene das Kind in der Krippe. Dieß bleibt die conventionelle Vorstellung in den westlichen Kirchen. Wie schon früher erwähnt, bildet die Legende des Metaphrastes die apokryphe Quelle einer so unzarten Auffassung, von der das Malerbuch des Athos nichts weiß, denn es heißt da: ‚Eine Grotte und in derselben zur rechten Seite die

[1] Beide in priesterlichen Gewändern. Cfr. Butler p. 98.

Mutter Gottes auf den Knieen, und sie legt Christum, der wie ein Kind gewickelt ist, in die Wiege.'

Christus in der Glorie, von den Symbolen der Evangelisten umgeben, erscheint mit ausgebreiteten Händen, das Haar ist voll, aber kurz, der Typus ungewöhnlich, sehr jugendlich und darin wohl den Stand der Verklärung, des Unveränderlichen betonend, der Ausdruck ernst, der Faltenwurf breit und flüssig. Bei der Taufe sehen wir Fische im Wasser schwimmen und seltsame kleine Figuren auf Ungethümen, wie Flußpferde, reiten. Auch hier, wie in dem Bilde von Mâri Mîna, steht Christus auf einer Schlange. Die Transfiguration führt den Erlöser nach griechischer Weise stehend in einer Glorie vor Augen, daneben Moses und Elias; zwei Apostel liegen auf dem Antlitz, der dritte verbirgt sein Gesicht in den Händen. Butler nennt die Strahlen, welche von der Glorie ausgehen, ‚gefiedert', es scheinen also nicht die radspeichenartigen der byzantinischen Kunst zu sein[1]. Der Einzug in Jerusalem zeigt eine Reihe schöner, gut modellirter und sehr ausdrucksvoller Köpfe.

Der Tod Mariä ist in koptischen Malereien ein seltener Gegenstand[2]: Maria liegt auf einem Ruhebett, Christus steht dahinter und empfängt die Seele in Gestalt eines verhüllten Kindes auf seinen Armen; zu den Seiten je ein Engel mit einem Leuchter, im Rund die Apostel gruppirt — welche das bischöfliche Homophorion tragen — mit Rauchfaß und Salbgefäß. Die ganze Composition, bemerkt Butler, gleicht selbst im Detail dem Basrelief von Or-san-Michele in Florenz, was nicht zu verwundern ist, denn sie war im ganzen Abendlande durch den Einfluß griechischer Kunst, zumal durch die Elfenbeinreliefs und Miniaturen, verbreitet und findet sich in den Sculpturen französischer Kirchen ebenso wie in Italien: die Grundlage blieb die gemeinsame Tradition, welche in der Legenda aurea, wie in den Schriften des Johannes Damascenus, niedergelegt ist.

Die Inschriften der angeführten Bilderreihe sind in koptischer Sprache — nicht in arabischer — angegeben, ein Beweis für das höhere Alter dieser Malereien. In der nördlichen Seitenkapelle fand Butler[3] eine Lade (später verschwunden) mit schönen Malereien und der Jahreszahl 996, nach koptischer Rechnung, entsprechend dem Jahre 1280. Die Form ist länglich, die Seiten sind mit Bildern versehen, welche folgende Gegenstände behandeln: den Erlöser, eine schöne Figur von bedeutender Farbenwirkung mit durchsichtigen Schatten, abgetöntem Licht und eines Meisters würdig; seine Augen sind glänzend, die Lippen halbgeöffnet, in der Linken hält er einen goldenen Kelch, zwei Finger der Rechten sind segnend erhoben. ‚Dieß ist eines der ergreifendsten Bilder,' versichert Butler, ‚die ich je gesehen habe.' Dann die Jungfrau mit Kind auf Goldgrund — die Nimben mit Verzierungen bedeckt —, der Knabe

---

[1] l. c. p. 107. [2] Butler kennt nur diese eine Darstellung (p. 108).
[3] p. 109.

hält eine geöffnete Rolle; an jeder Seite ein Engel mit auf der Brust gekreuzten Armen. Die Verkündigung zeigt einen Engel mit der Lilie, mehr nach dem Typus in den westlichen Kirchen. Die Schwingen des Engels, die zwei Glorien und der Himmel sind ganz mit Sternen bedeckt. Eine Malerei von schwächerer Hand ist die Scene, wo ein Priester einem koptischen Martyrer, genannt Mariam-as-Saiah, die heilige Eucharistie reicht; er hält in der Linken einen goldenen Löffel, darin eine Hostie.

Im Haikal oder Sanctuarium befindet sich, und zwar in der Nische, eine Wandmalerei, den Erlöser darstellend; über dem Bogen der Nische ein anderes Wandbild in Form eines Triptychons, in der Mitte ein Seraph als Haupt mit sechs Flügeln, an den Seitentheilen je ein Engel [1].

Die Kirche von Sitt Mariam, oder Al 'Adra, besitzt Bilder aus dem sechzehnten Jahrhundert, so eine Jungfrau mit Kind (mit der Jahreszahl 1541, auf Goldgrund) thronend, während zwei Engel eine Krone über ihrem Haupte halten: Zeichnung und Ausführung an Köpfen und Händen ist gering, sorgfältiger die Gewandung behandelt. An den Schranken der südlichen Kapelle befindet sich dagegen eine Reihe von Gemälden, fünf an der Zahl, welche Aufmerksamkeit verdienen; der Hintergrund ist hier sonderbarer Weise zweifarbig, das Colorit glänzend und reich. Im Centrum: Maria mit Kind, auf jeder Seite von einem Apostel und hinter diesem von einem Erzengel begleitet, Petrus und Raphael zur Rechten, Paulus und Ithuriel zur Linken. Alle vier Figuren sind in denselben Gewändern rein liturgischen Charakters, nämlich Casula, Dalmatika, Alba und Stola, nur die Farben sind verschieden. Raphael trägt ein kleines Kreuz und einen Stab in der einen Hand, in der andern ein Rundbild Christi, er hat einen rothen Nimbus mit goldener Zeichnung. Ithuriels Figur ist dieselbe, nur hat er ein Kreuz in der Rechten und in der Linken eine Posaune, die er bläst [2].

Die Kathedrale, Al 'Adra oder Al Mu'allakah genannt, ist die älteste der Kirchen von Kasr-ash-Shamm'ah, im Basilikenstil erbaut und ohne Kuppel, weßhalb sie sich mehr als die übrigen dem lateinischen Charakter nähert, dreischiffig, aber ohne Querschiff [3]. So bemerkenswerth der Bau ist, auch durch den schönen Ambo und die Schranken von Cedernholz und Elfenbein — viel-

---

[1] Ueber die Kirche von Abu-'s-Sifain vgl. Renaudot, Hist. Pat. Alex. p. 369 sq. Makrizi verlegt die Erbauung in das Jahr 1060 unter den Patriarchen Christodulos. Eine alte Tradition läßt sie im zehnten Jahrhundert unter Sultan Mu'azz, dem Erbauer von Kairo, entstehen. Cfr. Makrîzi (ed. Malan) p. 92. Eine andere frühe Legende nennt die Zeit 981—1002; cfr. Renaudot p. 374 sq.

[2] Makrizi erwähnt nur die Zerstörung dieser Kirche im Jahre 770 (ed. Malan p. 80). Vielleicht war die Zerstörung nur theilweise. Die Kirche ist übrigens ohne Apsis, alle drei Kapellen sind rechtwinklig.

[3] Die Kirche von Al 'Adra in Kairo hat fünf Schiffe und kein Querschiff. Cfr. Butler p. 215.

leicht aus dem elften Jahrhundert —, so gering erscheinen die Malereien. An der südlichen Mauer finden wir: einen Engel, einen Patriarchen und eine seltsame, thronende Jungfrau: sie sitzt vor einer Ikonostasis mit den gewöhnlichen drei Abtheilungen, vor jeder hängt eine Lampe älterer arabischer Form; im Hintergrunde sieht man eine Kirche mit neunundzwanzig kleinen Kuppeln, während rund herum vierundvierzig Heilige, jeder mit Kreuz und Palme, die Einfassung dieser Composition bilden[1].

Die sieben größeren Bilder der Ikonostasis sind jetzt in einem Rahmen vereinigt, welcher koptische und arabische goldene Inschriften in Relief trägt: in der Mitte Christus thronend, rechts Maria, dann zwei Engel und drei Apostel. Butler erwähnt in den Kapellen noch einiger früherer Bilder, so des hl. Michael, der den Satan schlägt, in einer kräftigen und meisterhaften Weise gemalt[2]: der niedergeworfene Feind, das flatternde Gewand des Erzengels, das erhobene Schwert mit dem strengen Blick beweisen die starke Phantasie, mit welcher der Künstler jene Scene erfaßte, während er zugleich Form und Colorit glücklich beherrscht, eine in der koptischen Kunst nicht häufige Vereinigung.

Die älteste Kirche von Kairo ist die von Al ʿAdra, welche einige Verwandtschaft mit der vorigen besitzt, dann aber auch architektonische Besonderheiten aufweist; ihr Stil ist vorwiegend der der Basilika, ohne Querschiff. Die Malereien der Ikonostasis sind alt, aber sehr zerstört. Erhalten ist eine alterthümliche Darstellung in einem Schrein oder Altar zwischen zwei Säulen des nördlichen, äußeren Schiffes (die Kirche ist fünfschiffig); das Mittelbild stellt Maria mit Kind in den Zweigen des Baumes Jesse dar, umgeben von Heiligen, jeder in besonderer Einfassung. Das Gesicht der Jungfrau hat sehr durch die davor brennenden Kerzen gelitten; der Stil der Malerei deutet auf hohes Alter. Unter den Kirchen im griechischen Viertel von Kairo (Hârat-ar-Rûm) besitzt die von Mâri Girgis in dem Schrein des fürstlichen Martyrers Tadrus ein von Christen und Arabern gleich geschätztes Heiligthum. In der kleinen gewölbten Kapelle sieht man die von Schnitzwerk eingefaßten Malereien: Tadrus zu Pferde greift einen Drachen an und befreit dadurch einen Jüngling, während im Hintergrunde eine weibliche Gestalt mit emporgehobenen Händen den Reiter zum Angriff ermuthigt. Das Pferd ist ein sonderbares Geschöpf, das arabische Geschirr aber sorgfältig behandelt, und das offene, lächelnde Gesicht des Reiters anmuthend, ebenso wie das der weiblichen Figur[3].

Die Klöster der libyschen Wüste, nordwestlich von Kairo drei Tagereisen entfernt in dem berühmten Natronthale gelegen, dessen Seen seit 2000 Jahren das Salz liefern, besitzen alte, merkwürdige Kirchen. Zwar sollen sie jünger

[1] Datum 1777.

[2] p. 223: ‚Michael slaying Satan is treated in a most powerful and masterly manner.‘

[3] Butler p. 282.

sein, als die der östlichen Wüste nach dem rothen Meere zu, welche nach den ersten Anachoreten Antonius und Paulus benannt sind; indeß scheint es, daß schon früh, vor Antonius, der in der Mitte des dritten Jahrhunderts geboren ward, dieses Salzthal von Eremiten aufgesucht wurde; so wählte S. Frontonius mit siebzig Brüdern im zweiten Jahrhundert diese Zuflucht, und S. Ammon, der eine Anzahl Eremiten um sich versammelte, war wohl früher als Antonius; jedoch verlegt keines der noch vorhandenen Klöster seinen Ursprung vor das dritte oder vierte Jahrhundert. Diese Klöster, in der Einsamkeit der Wüste gelegen, nur einmal im Jahr durch eine Karawane mit Lebensmitteln versehen, selten durch Pilger besucht, hin und wieder von räuberischen Beduinenschaaren umschwärmt, durch ungeheure Sandmassen von der übrigen Welt getrennt, bieten ein großes historisches Interesse: wer dächte nicht an des Rufinus lebendige Schilderung von dem himmlischen Leben jener ersten Anachoreten, von dem reich blühenden Garten aller christlichen Vollkommenheit, der unter der heißen Sonne und den Schrecken der Wüste so wunderbar sich entfaltet hatte? Diese Klöster haben alle denselben Grundriß und weichen nur in untergeordneten Dingen davon ab; wie es die einsame Lage erfordert, gleichen sie kleinen Festungen in rechteckiger Form, mit hohen, geschlossenen Mauern aus dem Sand aufsteigend. Der Eingang ist niedrig, kaum vier Fuß hoch und durch eine mit Eisenplatten belegte Thür geschlossen. Jedes Kloster besitzt einen viereckigen Thurm, in dem man die Bibliothek, die Kirchengeräthe, die Cultgewänder und die Vorräthe an Oel und Korn aufbewahrt; nur durch eine Zugbrücke sind diese Räume zugänglich, welche, mit manchem Versteck ausgerüstet, als letzte Zuflucht dienen sollen, wenn die Festung genommen würde[1]. Um die Höfe, einen größeren und einige kleinere, liegen die übrigen Bauten geschaart: die Kirche, das Refectorium, die Zellen der Mönche, die Mühle.

Dair Makarius, oder Dair Abu Makâr[2], besitzt drei Kirchen. In der Kapelle von S. Michael an der Südmauer fand Butler alte Wandmalereien in röthlichem Ton mit gelben Schatten ausgeführt, Reiter darstellend, und mit koptischen Inschriften versehen. Die Kapelle von S. Antonius besitzt drei sehr alte Figuren in Fresco, von denen eine in gelber Casula, eine zweite in weißer, mit rothen Einfassungen, auftritt, während alle drei den Nimbus besitzen. Die dritte Kapelle ist einem Heiligen gewidmet, der S. Sûâh genannt wird und vielleicht S. Sabas ist; auch hier finden sich, und zwar neun alte Figuren, meist die Casula tragend. Bemerkenswerth sind in dieser Kirche die Thüren zum Sanctuarium (Haikal), mit Ornamentreliefs in Holz von

[1] Butler p. 295 s. Tischendorf, der diese Klöster besuchte, ebenso wie der Engländer Wilkinson, sprechen wenig von den alterthümlichen Kirchen, und ihre Notizen sind meist fehlerhaft.

[2] Rufinus (Rosweyd, Vitae P.) erwähnt zwei Makarius, einen als den ägyptischen, den zweiten als alexandrinischen; der letztere ist jünger und lebte im vierten Jahrhundert.

sorgfältiger Ausführung bedeckt. Die Kuppel darüber war im Innern mit Fresken überzogen, von denen nur noch Reste vorhanden sind. In der Kirche selbst ist von Malereien nur ein spätes Bild des hl. Makarius erhalten. Butler hebt an dieser Kirche die leichte und gefällige Form der Kuppel hervor, wie die Sauberkeit des Ziegelbaues [1]. Bemerkenswerth ist hier, wie in den übrigen Kirchen dieser einsamen Convente, die Zierlichkeit der eingelegten Arbeit an den Chorschranken [2], nicht nur in Arabesken, sondern in Figuren von Heiligen aus Elfenbein, so in der Kirche von Dair-as-Sûriani. Auch in den Kirchen von Kairo tritt diese arabische Kunstfertigkeit vielfach an Chorschranken und Thüren auf, zuweilen in bewundernswerther Feinheit der Zeichnung und geometrischer Zierlichkeit.

Die Araber zeigten, wie im Orient unter den Abbassiden, so auch in Spanien im frühen Mittelalter, Anerkennung für die Bedeutung und geistigen Vorzüge der Schöpfungen christlichen Geistes, naturgemäß ohne tieferes Verständniß für den Organismus des Ganzen und die leitenden Ideen. Die Kalifen des Westens suchten im neunten Jahrhundert mehrfach Berührung mit Constantinopel, und naturgemäß blieb die an glänzenden Producten der Kunst und des Kunsthandwerks so reiche Stadt nicht ohne Einfluß auf die für sinnlichen Reiz empfängliche arabische Phantasie. So erhob sich Cordova unter Abderrhaman III. (912—961) wetteifernd mit der Hauptstadt des griechischen Kaiserreiches; die Pracht seiner Luxusbauten war nach den Schilderungen arabischer Autoren eine fabelhafte [3]: in der von ihm neugegründeten Stadt bei Cordova erhob sich in kürzester Zeit ein Palast, zu dem Tausende von werthvollen Marmorsäulen aus allen Gegenden, über hundert auch aus Byzanz, eingeführt wurden. In einem der Marmorsäle stand eine Brunnenfigur, ein goldener Schwan von feinster Arbeit, ein Meisterwerk griechischer Kunst; darüber hing von der Decke herab eine große Perle, das Geschenk des Kaisers. Daß der Kalif zu diesen Bauten sich byzantinischer Werkmeister oder Arbeiter bedient habe, versichert ein arabischer Autor [4], und wir können einigen Einfluß der östlichen Bauweise noch jetzt am Sanctuarium der Moschee von Cordova erkennen [5], dessen decorative Formen: Ranken am Marmorfries, Palmetten

---

[1] p. 302.

[2] p. 323: ‚The doors between the choir and nave are evidently of extreme antiquity: they are inlaid with ivory figures of saints, each on a separate panel.'

[3] v. Schack, Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien, Berlin 1865. Girault de Prangey, Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie, Paris 1841; Monuments Arabes et Moresques de Cordova, Seville etc., 1836—1839. Genaro Perez de Villa-Amil, España artistica y monumental, Paris 1842—1850. De Laborde, Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, Paris 1812.

[4] v. Schack II, S. 217.

[5] Schnaase III, S. 421.

und Eierstäbe, den römischen Ursprung verrathen. Entscheidend sind die Mosaiken der Decken und Wände auf Goldgrund, welche denjenigen der Kirchen von Ravenna in Zeichnung und Farbe gleichen. Wie ein arabischer Schriftsteller berichtet, waren an diesen Mosaiken griechische Arbeiter thätig [1], und jene Kunst gefiel derart, daß sich in Andalusien Werkstätten erhoben, in denen man sie fortbildete, natürlich nur in der Beschränkung auf Pflanzenornament und Blumen. Das Wesentliche arabischer Architektur blieb von solchen Einflüssen griechischen Stils unberührt, wie es in dem rein sinnlichen Charakter des semitischen Stammes der Araber begründet ist [2], vermöge dessen sie an Einzelheiten, an phantastischem Spiel der Linien und Formen wohl Gefallen finden konnten, ohne für den Zusammenhang, den Organismus des Ganzen der Kunst Verständniß zu besitzen. Der Koran enthält zwar kein ausdrückliches Verbot figürlicher Darstellung in der Kunst, aber der Prophet selber schleudert demjenigen, der ein lebendes Wesen malt, die stärksten Verwünschungen zu, ‚da am Tage des Gerichtes die dargestellten Personen von ihm eine Seele fordern werden'. An einer andern Stelle nennt er sich als besonders von Gott gesendet gegen die Götzendiener und Maler und fügt hinzu, es sei nur gestattet, Bäume, Früchte und leblose Dinge zu malen. Doch wurde dieses Verbot auch von den strengeren Machthabern des Islam nicht in aller Schärfe beobachtet; denn schon in frühen Zeiten finden sich mehrfach Darstellungen menschlicher und thierischer Gestalten: so war in dem Lustschloß bei Cordova das Bild der ‚Zahra' aufgestellt, nach welcher der Palast benannt wurde [3].

Daß die Aeußerungen des Propheten von den Mohammedanern in der That als Verbot aufgefaßt wurden, ist aus der Zerstörungswuth und dem fanatischen Haß gegen die Bilder zu erkennen, welche im Gefolge der islamitischen Eroberungen regelmäßig auftreten [4].

Im Löwenhof der Alhambra kommen allerdings Thiergebilde vor, auch fanden sich solche an einer Säule in der Moschee zu Cordova, dieß beweist aber nur, wie einzelne Fürsten sich über die allgemeine Auffassung hinwegsetzten. Daß eine Kunst, welche sich vor der Nachbildung des Menschen verschloß, in dem die Einheit der geistigen und sinnlichen Creatur gipfelt, und dessen Natur erst den Schlüssel gibt zu der Welt der übrigen Erscheinungen, sich ohne Klarheit und innere Gesetzmäßigkeit nur in phantastischen und willkürlichen Formen innerhalb eines beschränkten Ideenkreises bewegen konnte, liegt in der Natur der menschlichen Dinge.

---

[1] Girault de Prangey p. 57. [2] v. Schack II, S. 164 ff.

[3] Die Nachweise bei v. Schack II, S. 164 ff.

[4] Vgl. Schnaase III, S. 379, richtig gegen v. Schack a. a. O., welcher meint, dieß Verbot hätte nur auf Götzenbilder Bezug gefunden.

Fünftes Buch.

Deutsche Kunst.

Vom Wiedererwachen im Zeitalter der Ottonen bis zum Ende der byzantinisch-romanischen Epoche 1250.

Die Cultur, welche die starke Hand Karls des Großen in Deutschland gepflanzt hatte, schien unter den doppelten Einfällen und Verwüstungen der Normannen, wie der heidnischen Ungarn zu erliegen: die Sitze der Bildung und Gelehrsamkeit verfielen, ein Stift nach dem andern sank dahin, und die Unsicherheit des Lebens und Eigenthums ließ alle Freude an Künsten und Wissenschaften vergehen und ihre Traditionen erlöschen. Schlimmer noch als in Deutschland war der Zustand der Nachbarländer: ohne Widerstand zu finden, hausten die Normannen in Frankreich und Lothringen, plünderten die Klöster, damals die einzigen Sitze geistigen Lebens, und verbrannten die Kirchen; dabei litten die südlichen Provinzen unter den Raubzügen arabischer Seeräuber. In Deutschland war es zuerst der mannhafte Stamm der Sachsen, der sich mit alter Zähigkeit den Feinden entgegenstellte, und in dem das Bewußtsein der Nothwendigkeit festen Zusammenstehens lebendig wurde. Die Kraft desselben erfuhren zuerst die Dänen, welche eine entscheidende Niederlage gänzlich vertrieb, dann im Osten die Wenden: Heinrich I. wurde der Retter des deutschen Reiches und trat den Ungarn entgegen; sein Nachfolger führte das Begonnene zu Ende. Erst als die inneren und äußeren Feinde bezwungen waren, kehrte mit der Ruhe und Sicherheit des Lebens der Sinn für die Künste des Friedens zurück. Einige der großen Klöster hatten weniger gelitten, wie Corvey, Gandersheim, S. Gallen; bald erhoben sich neue; Prälaten und Städte ließen die verfallenen Kirchen mit doppeltem Glanze wiederherstellen, überall regte sich hoffnungsvoll ein neuer Lebenskeim. Otto der Große hatte selbst keine gelehrte Bildung erhalten und lernte erst nach dem Tode

der Königin Edith (946) die lateinische Sprache verstehen[1], aber gleich Karl dem Großen suchte er, der Mann der That und des Schwertes, seinem Lande die Quellen geistiger Bildung zu erschließen und einige der in Italien berühmten Lehrer an sich zu ziehen, so den Gunzo, einen damals hervorragenden Grammatiker, den Stephan von Pavia, die Bischöfe Ratherius von Verona und Liudprand von Cremona. Gerbert kam 971 für kurze Zeit an den kaiserlichen Hof, auch fand man dort häufig Eckehard II. von S. Gallen, einen der Lehrer Otto's II., welcher, durch den Unterricht des Willigis vorbereitet, mit Verständniß an den Bestrebungen jener Männer sich betheiligte. Deutschland besaß in jener Zeit eine Anzahl vortrefflicher Bischöfe, was von um so größerer Bedeutung war, da die schwierigsten Geschäfte des Reiches in ihren Händen lagen und die Kaiser bis auf Heinrich IV. hin sich ihrer Hülfe bei der Regierung bedienten. In dem Kaiserhause der Ottonen ragt besonders hervor der Erzbischof Brun, der jüngste Bruder Otto's des Großen[2]; gebildet in Utrecht, wurde er Kanzler und Erzkaplan, später Erzbischof von Köln. Obgleich die Reichsgeschäfte zumeist in seinen Händen lagen und er den Pflichten des bischöflichen Amtes eifrig entsprach, pflegte er doch die Wissenschaften und versammelte einen Kreis berühmter Männer um sich: gelehrte Griechen, den spanischen Bischof Recemund von Elvira, die Bischöfe Ratherius und Liudprand. Wie zu den Zeiten Karls des Großen, wurde eine Hofschule errichtet, und die zukünftigen Diener der Kirche erhielten den Unterricht der gelehrtesten und besten Männer im Reich. Die verfallenen Klöster und Kirchen Lothringens erblühten von Neuem, die Klosterschulen wurden hergestellt, und wissenschaftliches Leben entfaltete sich in dem schwergeprüften Reichslande; auch in den übrigen Ländern erblühten die Keime, welche die Stürme überdauert hatten. In Metz sehen wir mit Adalbero (920—962) eine segensreiche Thätigkeit sich entfalten: von hier geht eine Reform der Klöster aus, die sich weithin verbreitet[3]. In Prüm scheint die Kalligraphie besonders gepflegt worden zu sein, denn hier wurde jenes schöne Antiphonar geschrieben, welches jetzt die Pariser Bibliothek besitzt[4]. Bischof Rodbert von Trier (931—956), ein Bruder der Königin Mathilde, pflegte die Wissenschaften, nicht minder sein Nachfolger Egbert, von dem die Dome zu Trier und Limburg kunstvolle Weihgeschenke besitzen[5]; ihm schenkte Reichenau das schöne Evangeliarium,

[1] Es scheint, daß er sie nur verstanden, nicht gesprochen habe; vgl. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen, Bd. I, S. 294 ff. Auf der Synode zu Ingelheim wurden die päpstlichen Schreiben deutsch verlesen (Flodoard. Mon. G. Ss. III, 396. Casus S. Galli. Mon. G. Ss. II, 139). Vgl. Widukind II, 36. Dümmler, Otto d. Gr. I, S. 515.

[2] Giesebrecht, Deutsche Kaiserzeit I, 321—333.

[3] 941 hatte Adalbero mit König Otto's Hülfe aus dem Kloster S. Arnulph die entarteten Cleriker vertrieben und die Regel des hl. Benedict eingeführt. Vgl. Wattenbach S. 344.

[4] Suppl. lat. 641. Miniaturen bei Labarte, Album II, pl. 90.

[5] Aus'm Weerth, Kunstdenkmale im Rheinland III.

von Kerald und Heribert gefertigt, welches jetzt der Stadtbibliothek von Trier angehört. In Regensburg ragte Bischof Wolfgang hervor, dem das Stift S. Emmeran seine Herstellung verdankt. Schon 961 hatte Otto der Große in einer Urkunde den frommen Eifer und die gelehrten Studien dieser Mönche betont; mit Ramwold trat dann ein gelehrter und würdiger Abt an die Spitze des berühmten Klosters [1], in dem die Kalligraphie wieder gepflegt wurde. In Tegernsee blühten unter Gozpert, 982, gelehrte Studien; man las hier den Cicero, Horaz und Boëtius; mit den Clerikern in S. Emmeran, in Augsburg und Würzburg entspann sich ein reger Verkehr und Austausch wissenschaftlichen Lebens. In Salzburg lehrte Chunibert von S. Gallen, ein hervorragender Grammatiker; aus der berühmten Schule von Nieder-Altaich kam Piligrim, später Bischof von Passau und bekannt durch die Nibelungensage. In Eichstädt lebte Starchand, ein Freund des Bischofs Ulrich von Augsburg, der, wie sein Nachfolger Reginold, den Ruf eines gelehrten Prälaten genoß und zahlreiche Bücher abschreiben ließ. In Lüttich erhob der berühmte Notker (972—1008) die Schule zu hohem Rufe [2].

In Hildesheim war mit Bischof Otwin 954 ein gelehrter und eifriger Mann eingezogen, der den Kaiser nach Italien begleitete und neben Reliquien einen großen Vorrath von Büchern sammelte, welcher der dortigen Schule, unter dem gelehrten Thangmar stehend, ganz besonderen Ruf einbrachte. Thangmar war eine bedeutende Gestalt jener Zeit, ebenso bewandert in den Geschäften des Reiches — und deßhalb öfters als Gesandter verwendet — wie in den Künsten der Malerei, Kalligraphie, Bildhauerei und Baukunst, welche als Theile der damals üblichen höheren Ausbildung in den Händen der Geistlichen lagen [3]. Aus seiner Schule ging Bernward hervor, die spätere Zierde des bischöflichen Stuhles von Hildesheim und einer der ersten Vertreter der deutschen Kunst des Mittelalters. Von edler sächsischer Familie stammend, voll Eifer, den Umkreis der damaligen Wissenschaften und Künste zu beherrschen, und mit hervorragender plastischer Anlage versehen, die er bei seinem Aufenthalt in Italien weiter auszubilden Gelegenheit hatte, begab er sich 987 an den kaiserlichen Hof, wo ihm Theophano die Erziehung ihres Sohnes

---

[1] Ramwold hatte durch Aribo und Adalpert den für Karl den Kahlen gefertigten Codex herstellen lassen, der durch den Kaiser Arnulph aus S. Denis nach S. Emmeran gekommen war. Vgl. Wattenbach S. 371. 372.

[2] Verwaltete Italien während der Minderjährigkeit Otto's III. Ueber Notker bemerkt Foullon, Hist. Leodiensis, t. I, lib. 4, p. 196: ‚Tranquilla itaque deinceps Notgero omnia domi fuere pacisque artes excolere toto animo licuit. Hinc tot opera publica sacra profanaque extructa ad miraculum usque.' Cfr. Chapeauville, Scriptor rer. Leod. Leodii 1612, 3 voll. Die prachtvolle von Notker erbaute Kathedrale stand nur zwei Jahrhunderte, dann wurde sie durch einen Brand vernichtet.

[3] Beelte, Thangmar, sein Leben und Beurtheilung seiner Vita Bernwardi, Programm des Gymn. Joseph. in Hildesheim 1881. Vgl. Wattenbach S. 324. 325.

anvertraute, wurde nach dem Tode des Bischofs Gerdag von Hildesheim dessen Nachfolger und entfaltete nun jene wunderbare Thätigkeit, die ihn unter den Ersten seiner Zeit hervorragend machte. Neben Reichsgeschäften verwaltete er gewissenhaft seine Diöcese und sorgte durch Befestigungen für die materielle Sicherheit derselben gegen die Einfälle der Normannen. In den von ihm errichteten Werkstätten wurden junge Leute unterwiesen, die er auch nach Italien mitnahm und im Nachzeichnen von Kunstwerken übte; er selbst war im Erzguß, in der Goldschmiedekunst, der Malerei, der Baukunst wohl erfahren und leitete die Arbeiten seiner Untergebenen selbst; die Bibliothek hat er mit werthvollen Handschriften bereichert. Sein alter Lehrer Thangmar hat uns ein Bild seines nach allen Seiten hin anregenden und segensvollen Lebens hinterlassen [1]. Auf Bernward folgte in Hildesheim der nicht minder ausgezeichnete Bischof Godehard.

Die Verbindung Kaiser Otto's II. mit Theophano, der Nichte des griechischen Kaisers Johannes Zimisces — nicht der Tochter Romanus' II., um welche Otto so lange für seinen Sohn geworben hatte [2] —, wurde segensreich für Deutschland. ‚Die Fürstin war', so urtheilt Bischof Thietmar von Merseburg, ‚eine Frau von bescheidenem und doch festem Charakter, sie führte, was bei den Griechen selten ist, einen musterhaften Lebenswandel und wachte mit wahrhaft männlicher Kraft über das Wohl ihres Sohnes und des Reiches.' ‚Dieses Urtheil schlägt jede üble Nachrede nieder, die damals und später der trefflichen Frau bereitet wurde, und läßt sie im Lichte der Wahrheit erkennen.' [3]

Der Einfluß dieser griechischen Fürstin auf das Leben der abendländischen Welt wird häufig übertrieben, indem alle Einwirkungen, die von Constantinopel auf das staatliche und gesellige Leben, auf Kunst und Wissenschaft ausgegangen sind, auf sie bezogen werden; aber der Verkehr des Abendlandes mit dem griechischen Reiche war im Mittelalter nie unterbrochen — schon Karl der Große hatte lebhafte Beziehungen unterhalten; am Hofe Bruns, des Erzbischofs von Köln, waren Griechen —, und die Kaiserin Theophano war seit ihrer Vermählung dem griechischen Vaterlande mehr als man denken sollte fremd geworden [4]. Daß sie dennoch manches dazu beigetragen, morgenländische Sitte nach Deutschland zu übertragen, und daß durch sie die byzantinische Kunst in Deutschland heimischer wurde, daß auch die griechische Sprache mehr in Uebung kam, läßt sich nicht läugnen; das Mittelalter selbst schrieb ihr

[1] Vita Bernwardi ed. Pertz, Mon. G. Ss. IV, 754—782; miracula p. 782—786. Acta Ss. Octob. IX, 996—1024. H. von Lüntzel, Der hl. Bernward, Hildesheim 1856. Kratz, Der Dom zu Hildesheim, 1840. Alwin Schultz, bei Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, 1877, Bd. I. Otte, Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters S. 656 der vierten Auflage. — Bernwards Nachfolger, Godehard (1022 bis 1039), war ein Freund der Künste und selbst geübt in der Anfertigung von Mosaiken.

[2] Vgl. Giesebrecht, Geschichte der deutschen Kaiserzeit I, S. 554.

[3] Giesebrecht a. a. O. [4] Giesebrecht I, S. 658.

wenigstens einen derartigen Einfluß zu. Mehr noch als seine Mutter hat Otto III. dazu beigetragen, daß fremde Sitten in Deutschland Eingang fanden.

Eigenthümlich ist den Frauen jener Zeit gelehrte Bildung, die Kunst des Lesens und Schreibens, auch des Lateinischen und Griechischen. Die Frömmigkeit der edlen Fürstinnen Mathilde[1] und Edith ist bekannt; Adelheid, die Burgunderin, und Theophano sind durch ihre Bildung hervorragend; letztere war ebenso schön, als von großem Verstande und der Rede in seltenem Grade fähig[2], eine treffliche Erzieherin ihres Sohnes, eine kluge und maßvolle Regentin. Bekannt sind die classischen Studien der Herzogin von Schwaben, Hedwig, der Tochter Heinrichs von Bayern, Otto's des Großen Bruder; den jungen Burchard unterrichtete sie selbst im Griechischen und versah ihn mit einer Abschrift des Horaz[3]. Nach der Aussage der Hrosuit war Gerbirg, Hedwigs Schwester und Aebtissin von Gandersheim, ebenfalls im Besitz gelehrter Bildung und las mit Hrosuit die alten Autoren. Kunigunde, die Gemahlin Heinrichs II., war in profanen und kirchlichen Autoren völlig bewandert[4].

Heinrich II. hatte unter den Augen des trefflichen Bischofs Wolfgang von Regensburg eine ausgezeichnete Erziehung erhalten und seine Gaben frei und günstig entwickelt, er besaß für kirchliche Dinge ein seltenes Verständniß und hatte sich den ganzen Ernst und die Tiefe seines Erziehers zu eigen gemacht. Schon als Herzog wendete er den frommen Stiftungen seine besondere Theilnahme zu, setzte die Klöster in Regensburg unter bessere Zucht und gestaltete das ihm aus der Erbschaft der Herzogin Hedwig von Schwaben zugefallene Kloster Stein in Schwaben derartig um, daß er als Neubegründer desselben angesehen wurde. Seine vorzüglichste Schöpfung ist das Bisthum Bamberg: 1012 wurde der Dom vollendet und ein stattliches Kloster auf einer Höhe bei Bamberg begonnen, das Michaelskloster auf dem Engelsberg. Die geistige Blüthe und geistliche Belebung dieser Stiftung lag ihm unablässig am Herzen. Er wollte, Bambergs Clerus solle mit der Sittenstrenge Hildesheims die gelehrte Bildung Lüttichs vereinen. Eine reiche Bibliothek wurde angelegt; die werthvollen Handschriften, welche Bamberg nach der Uebertragung seiner Kleinodien nach München noch geblieben sind, verdankt

---

[1] Widukind III, 75: ‚Domesticos omnes famulos et ancillas variis artibus, litteris quoque instituit, nam et ipsa litteras novit.'

[2] Giesebrecht I, S. 554.

[3] Casus S. Galli. Mon. G. Ss. II, 122—126.

[4] Mon. G. Ss. X, 142. Wattenbach I, S. 301. Hrosuit schrieb ihre Dramen, um den Terenz aus den Händen der Christen zu verdrängen. Bis in's dreizehnte Jahrhundert hinein las man Virgil, Horaz, Ovid, Sallust und Terenz in den Schulen. Vgl. Wattenbach S. 305. 313 ff. Ueber die Stiftskirche von Gandersheim cfr. Leibnitz, Ss. rer. Brunswic., t. III, p. 723. Harenberg. Historia eccl. Gandersh. cath., Hanoverae 1734.

es größtentheils Heinrich. Nicht wenige Bücher hat er selbst für Bamberg schreiben und mit königlicher Pracht ausstatten lassen. Alles, was die alternde Kunst von Byzanz noch leisten, was der in den Windeln liegende deutsche Kunstfleiß erreichen konnte, wurde aufgewendet. Andere Bücher wußte er aus älteren, berühmten Bibliotheken für Bamberg zu gewinnen; selbst aus weiter Ferne ist manches durch ihn herbeigeschafft worden. Nicht ohne Verwunderung findet man dort Handschriften vereinigt, die ursprünglich S. Gallen, Stablo, Piacenza, Reims oder einem normannischen Kloster angehört haben. Mit der Bibliothek kam die Stiftsschule empor und gewann alsbald einen bedeutenden Ruf [1].

Die Kunst des deutschen Mittelalters ist eine wesentlich religiöse und kirchliche, denn wie die Kirche den Hort alles geistigen Lebens, das einzig Bedeutsame, das Ideal repräsentirt, so wurde auch die Verbindung der Kunst mit ihr eine immer festere und innigere, ihrem idealen Zuge gemäß, der sie an die Quellen der Inspiration, das Erhabene, geistig Bedeutende hinweist; niemals hat bloßer Nachahmungstrieb eine Kunstrichtung in's Dasein gerufen, oder ist die materielle Erscheinung allein das Motiv ihrer Entfaltung gewesen. Die Zeit Karls des Großen hatte, wie die Malereien in den kaiserlichen Pfalzen beweisen, größere Compositionen weltlichen Charakters hervorgebracht, und diese finden sich noch bis auf Heinrich I. hin, der nach dem Bericht eines Zeitgenossen den Sieg über die Ungarn im Schlosse zu Merseburg darstellen ließ [2]; je mehr indeß die mittelalterliche Kunst ihr eigentliches Wesen entfaltet, desto seltener werden diese Historienbilder und um so ausschließlicher tritt der religiöse Charakter zu Tage. Das Schwankende, Unsichere, das Rohe jener Zeit sind neben der Uebereinstimmung geistigen Lebens und Fühlens in diesen Gebilden ausgeprägt: neben dem weiblich Zarten ist das Ernste priesterlicher Würde charakteristisch. Die Ausdrücke von Leidenschaft, Muth, Kraft liegen außerhalb des Kreises dieser Kunst, und das Porträt ist nicht vor dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts und auch dann nur in allgemeinen Zügen vertreten. Der vorherrschende Ton des Künstlers ist der der Unzulänglichkeit seiner hohen Aufgabe und dem religiösen Ideal gegenüber; er begnügt sich, den heiligen Gegenstand sprechen zu lassen, so weit er es vermag, und tritt bescheiden im Gefühle seines Unvermögens, ihm einen adäquaten sinnlichen Ausdruck zu geben, zurück: Sanftmuth und Demuth bilden deßhalb den Charakter mittelalterlicher Kunst und zugleich jenen unvergänglichen Reiz, den sie ihren Werken verleiht, das ächt menschlich Wahre, das uns fesselt.

[1] Giesebrecht II, S. 64. Ueber Bamberg vgl. v. Murr, Merkwürdigkeiten der Stadt Bamberg, 1799.

[2] Liutprand, Mon. G. Ss. III, p. 294: ‚Hunc vero triumphum ad Meresburg (?) rex in superiori cenaculo domus per zographiam, id est picturam, notare praecepit, adeo ut rem veram potius quam veri similem videas.‘ Der Verfasser irrt darin, daß er den Sieg nach Merseburg selbst verlegt. Vgl. Giesebrecht I, S. 232. 812.

Darin liegt ihre Tiefe und ihre Bedeutung, ihre hohe geistige Schönheit: es ist die unbewußte Größe des Kindes, in dessen Seele die Gottheit ihren Tempel aufgeschlagen hat. Diese Kunst lebt im Heiligthum, im innigen Verkehr mit den Wundern des Glaubens, sie lebt im Gnadenleben der Kirche, sie glaubt und betet an, ihr Schaffen ist ein Gebet und ein Hymnus auf die Größe des Schöpfers. Ihr Verhältniß zur Natur beruht auf einer durchaus richtigen Schätzung vom Ziel und Zweck der irdischen Dinge, sie besitzt den Himmel und darnach mißt sie die Erde. In schönen Worten ist das Verhältniß der mittelalterlichen Kunst zur Natur von Schnaase gezeichnet:

‚Das Mittelalter kannte, so paradox es klingt, in gewissem Sinne die Natur besser als die Alten. Diese lebten zwar körperlich und geistig im innigsten Verkehr mit ihr, verstanden ihre Winke und verliehen schon den frühesten Werken eine Lebensfülle, welche der christlichen Kunst erst spät zu Theil wurde. Aber bei alledem ist ihre Natur nicht die wahre, sondern eine ideale, vergötterte; ihre künstlerisch-religiöse Begeisterung ist wie eine Leidenschaft, die ihren Gegenstand zerstört und ihm fremde Züge andichtet. Das Mittelalter betrachtete die Welt mit scheuem Auge, aber hinter dieser Scheu schlummert eine treue, bescheidene, nach wahrer Erkenntniß strebende Liebe. Es dachte freilich zunächst nur an die durch den Sündenfall entartete und daher sinnlich verführerische Natur, es war mit ihr wenig vertraut, hatte weder Gelegenheit noch Trieb, sie zu beobachten oder künstlerisch zu studiren. Aber die freilich allgemeine und unbestimmte Vorstellung von der Natur, die dem mittelalterlichen Denken und Fühlen zu Grunde lag, war richtiger und selbst inniger, als die der alten Welt. Man kann die Natur nur mit ihren Schwächen erkennen und lieben.‘ [1]

In der That war die Anschauung vom Wesen der Natur in der mittelalterlichen Kunst eine richtigere, denn sie erfaßte jene mit dem untrüglichen Auge des Glaubens, sie sah in den Werken des Schöpfers mit dem heiligen Bonaventura ein Bild seines inneren Wesens, einen Abglanz seiner Herrlichkeit und eine Leiter, die zu ihm führt; aber sie sah auch sein Ebenbild getrübt durch die menschliche Schuld, entstellt durch den verkehrten Willen des Menschen und in den irdischen Formen den Reiz der Sünde mächtig. Sie sah die Welt an mit den Augen der heiligen Schrift, mit den Augen der Heiligen, welche sie flohen, aber sie deßhalb um so besser verstanden und beherrschten. Wie Franz von Assisi nennt sie Bruder und Schwester, Boten Gottes und Diener seiner Herrlichkeit: den Tag und die Nacht, Hitze und Kälte, die Sterne des Himmels und die Blumen des Feldes, die Vögel im Walde, die Thiere an der Krippe des Herrn, Gesundheit und Krankheit, Leben und Tod; mit David singt sie den ewigen Lobgesang [2] heiliger Gottesliebe. Es ist die uralte Wahrheit vom Verlassen irdischer Dinge um des Geistes willen und der Ver-

[1] Bd. IV, S. 255. [2] Psalm 148.

heißung hundertfältigen Lohnes: ‚Wer das Irdische um Gottes willen verläßt,‘ sagt Hieronymus, ‚wird Geistiges empfangen, welches im Vergleich damit, seinem inneren Werthe nach, hundertfach das Irdische übertrifft.‘ [1]

Die Antike vergöttlichte die Natur, ihre Auffassung war eine Lüge, und in dieser Lüge mußte sie sich selbst verzehren, als ihr Ideenkreis erschöpft war; das Christenthum schuf eine feste Basis für die Stellung des Menschen zur Natur, und indem die Kunst sich auf dieses Fundament stellte, war sie aufrichtig und wahr in sich selbst, und blieb es, bis der Geist des Paganismus sich von Neuem erhob und mit seiner Formenwelt einen Ideenkreis zurückbrachte, der die christliche Kunst durchdrang und zersetzte.

So verschieden die Auffassung der menschlichen Gestalt in den Zeiten und Richtungen des Mittelalters sich darbietet, die Grundanschauung ist dieselbe, nämlich die kirchliche vom Verhältniß des Menschen zur Natur. Aus dem Gesagten ergibt sich, daß die christliche Kunst jene Darstellung des Nackten, dessen die Antike zum Ausdruck der Kraft, des gesteigerten Naturlebens bedurfte, vermied, wo es nicht die absolute Wahrheit erforderte. Ihrem geistigen Charakter, dem Ausdruck sittlicher Reinheit und Demuth, der Unterordnung alles Creatürlichen unter den göttlichen Willen mußte der sinnliche Reiz widerstreben. Auch die nackten Darstellungen in den Katakomben sprechen nicht hiergegen: einmal setzten sie weniger reizbare, an den Anblick der Körperformen gewöhnte Augen voraus, dann war das Nackte durchaus symbolisch als Hinweis auf die von aller Anhänglichkeit an das Irdische freie Nachfolge Christi, endlich waren die Unsicherheit des Lebens, die beständige Erwartung des Martyriums, die Gewöhnung an Leiden und Sterben ein sicheres Gegengewicht gegen allen sinnlichen Reiz. Diese Martyrer, deren Schicksal, nackt in der Arena für ihren Glauben zu sterben, ihnen stets vor Augen schwebte, sahen in den Figuren des Daniel, Jonas nichts als Bilder des Trostes und der Verheißung: das Auge haftete nicht mehr an den Formen, es sah hindurch in eine andere Welt der Vollendung alles Irdischen.

Die einheitliche Idee mittelalterlicher Kunst als eines großen Ganzen, der Vielheit der Erscheinungsformen als Abbild des Weltorganismus unter dem göttlichen Wesen, brachte es mit sich, daß Plastik und Malerei sich nie ganz aus dem Rahmen der Architektur lösten; eine geometrische Regelmäßigkeit war daher Bedingung der Einfügung des Einzelnen in die Harmonie des Ganzen: wie die Heiligen um den Thron Gottes, so schaaren sich diese von einheitlichem Gefühl belebten Gebilde der Kunst in der christlichen Kirche des Mittelalters um den Tabernakel, in dem das ewige Wort ruht, der Anfang und die Vollendung alles Seienden. Alle Aeußerungen der Kraft und Leidenschaft, wie sie das Alterthum in seinen Idealgestalten zur Anschauung brachte, waren dem Tempel des Herrn fremd, in dem die selige Ruhe des

[1] In Matth. lib. 3, cap. 19.

Jenseits, der Besitz unveränderlicher Güter ihr Abbild finden sollte. Als der Festjubel des Olymp, die muskelschwellende, ungebändigte Naturkraft der Renaissancegebilde später in romanische und gothische Kirchen einzog, war ihre Gegenwart ein beständiger Protest gegen solche Umgebung, jene heilige Ruhe und Feier vor dem Ewigen. Da, wo er allein geboten, gesprochen und geherrscht hatte, brüstete sich jetzt menschliche Leidenschaft im erborgten und entstellten Gewande christlicher Wahrheiten. Das Gefühl für die Anmuth der natürlichen Erscheinung, der körperlichen Bewegung steigert sich im Laufe des Mittelalters zu immer größerer Freiheit und Naturwahrheit; die Gestalten treten allmählich aus dem Relief in freier Rundung hervor, die Gewandung wird leicht, flüssig und bildet im Gefühlsausdruck ein immer bedeutsameres Moment; aber auch dieser freie Stil blieb in Unterordnung unter den Rahmen der Architektur. In einer Zeit, wo mittelalterliche Kunst jede Formgebung ihrer lebhaften Empfindung für geistige Schönheit der in Gott gefriedigten Menschenseele, für die ganze Scala der Vollkommenheit, für Demuth, Unschuld, Sehnsucht nach dem Ewigen, himmlische Begeisterung und Leben in Gott, anzupassen vermag, entstehen ihre weihevollsten Gebilde, in denen alle Züge von Naturwahrheit gehoben und verklärt werden von dem idealen Aufschwunge des Geistes: es ist, als ob die Kunst in ihrer demüthigen Hingabe an das Leben im Glauben tiefe Offenbarungen empfinge über die Schönheit der sündelosen Natur, als ob sie einen Blick thäte in das verlorene Paradies des unschuldigen Verkehrs der Menschenseele mit dem Göttlichen oder vorwärts in das schönere Paradies der Vollendung, in die Stadt Gottes, erfüllt vom unerschaffenen Lichte seligen Daseins. In der einfachen und schlichten, mehr andeutenden Behandlung dieser plastischen Werke der Kunst liegt ein neuer Reiz, eine Steigerung des geistigen Ausdrucks und der Frische künstlerischer Intention.

Während die Architektur in Verbindung mit der ihr untergeordneten Plastik in der Gruppenbildung, am Portal und im Innern der mittelalterlichen Dome, schon in der romanischen Epoche ein malerisches Princip verfolgt, das sich beim gothischen Stil in feiner Gliederung der Massen — die nur im gegenseitigen Anschluß Halt und Bedeutung gewinnen — in den großartigen und tiefsinnigen Compositionen der Fassaden vollkommen entwickelt, bleibt auch die Malerei innerhalb dieser von der Architektur ihr zugewiesenen Schranken: ihre Compositionen sind einfach, durchsichtig und maßvoll, das Beiwerk im Raum wird nur angedeutet; am liebsten versetzt sie ihre Gestalten auf Goldgrund oder ein teppichartiges Muster, um dem Geistigen Bedeutung, Ruhe und ideale Haltung zu verleihen. In den Feldern der Decke, den Glasfenstern über den Portalen gothischer Dome werden der Malerei die größeren, symbolischen Gedanken zur Ausführung zugewiesen. Das Fundament aller Künste des Mittelalters blieb immer die Architektur, und indem die ihr untergeordnete Plastik und Malerei sich diesem architektonischen Princip anschlossen, war die

Gesammtwirkung eine harmonische, vollkommene, ein wahres Abbild des Organismus der Schöpfung selbst und der erhabenen göttlichen Weltidee. Die Künste waren deßhalb auf einander angewiesen und unterstützten sich gegenseitig: die Baukunst gab ihren Werken eine farbige Ausstattung, ebenso mehr oder weniger der Bildhauer seinen Statuen und Reliefs; der Maler ordnete sich in seinen Compositionen der Idee des Ganzen unter, auch die Kleinkünste und Gewerbe hatten sich ihr angeschlossen und prägten ihren Werken einen architektonischen Charakter auf, der sich bis auf die Stickereien und Gewebe des Mittelalters ausdehnt. Die Einheit des Stilgesetzes bis zum geringsten Theil des großen Organismus herab formt den Charakter mittelalterlicher Kunst.

Eine im Wesen derselben begründete höhere Bedeutung legte das Mittelalter der technischen Seite zu, welche in den Klöstern als stets ehrwürdige, der Kirche dienstbare Ueberlieferung gepflegt und gelehrt wurde. Das Material wurde für den damaligen Künstler, der sich alles selbst bereiten mußte, von größter Wichtigkeit; von der Güte desselben und der Tüchtigkeit seiner Recepte hing die Zuverlässigkeit der Malerei, ein Theil des künstlerischen Rufes selbst ab; diesem eigenen Erproben und Selbstbereiten der Materialien verdanken wir aber auch die Erhaltung der Bildwerke so entlegener Zeiten. Die Malerei bis zum dreizehnten Jahrhundert lag, wie die Plastik, hauptsächlich in den Händen der Geistlichen, besonders der Klöster; aus ihren Werkstätten gingen dann jene durch den Ernst beschaulichen Lebens zu tiefer Innerlichkeit gestimmten Werke hervor, deren sorgfältige Behandlung auch nach der technischen Seite hin eine Folge der Begeisterung ist, mit der man diese Aufgabe als eine kirchliche erfaßte. Weder durch irdische Sorgen des Erwerbes, noch durch künstlerischen Ehrgeiz angestachelt, arbeiteten diese Künstler der Zelle, verpflichtet, das Beste zu geben, was sie besaßen, in völliger Ruhe des Geistes. Als die Kunst in weltliche Hände überging, fiel ein großer Theil der Arbeit, des schnellen Erwerbes halber, den Gehülfen zu, und das Handwerksmäßige trat in den Vordergrund. Immerhin aber sind diese Arbeiten zünftigen Betriebes bei der innigen Verbindung von Kunst und Handwerk von ganz anderem Werth an Inhalt und Ausführung, als die heutigen Producte des in Verfall gerathenen Handwerks, von dem die Kunst, nicht zum Nutzen ihres volksthümlichen Charakters, sich getrennt hat.

Charakteristisch übrigens für das Kunsthandwerk des deutschen Mittelalters ist, daß bis gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts sich keine Namen inschriftlich vorfinden, während italienische Meister damit nicht zurückzuhalten pflegten, und die Chroniken der Städte zwar Namen, aber höchst dürftige Notizen überliefern.

Bekanntlich gestaltete sich die Thätigkeit der zu einer Innung vereinigten Handwerke höchst umfangreich: Maler fertigten nicht nur ritterliche Schilder und Wappen auf Holz, Metall und Leder, sondern auch bemalte, plastische

Werke in Holz, während Steinfiguren den eigentlichen Bildhauern oder Steinmetzen zufielen, die wieder zugleich Baumeister waren. Das Goldschmiedehandwerk stellte umfassende Ansprüche an seine Vertreter: alle Künste in edlen Metallen, Niello, Email, Gravirkunst, auch der Kupferdruck waren hier vereinigt. In Italien gehen aus diesem Stande mehrfach bedeutende Maler hervor.

Seit dem elften Jahrhundert waren Traditionen der Kunsttechnik durch Aufzeichnungen in den Klöstern fixirt worden, von denen noch mehrere Handschriften in verschiedenen Bibliotheken vorhanden sind[1]. Die hervorragendste solcher Abhandlungen ist die des Mönches und Priesters Theophilus, vermuthlich aus dem zwölften Jahrhundert. Schon Lessing machte auf die Wichtigkeit dieses Tractates der Malerei aufmerksam, versetzte aber, ohne entscheidende Gründe dafür anführen zu können, den Theophilus in das zehnte Jahrhundert und identificirte ihn mit Tutilo von S. Gallen, obgleich weder die Namen Aehnlichkeit verrathen, noch die Chroniken jenes Klosters, welche die Verdienste der Mönche doch gebührend hervorheben, davon Meldung thun[2]. Ihm sind Raspe und Éméric-David gefolgt, während Guichard, Didron, der gelehrte Abbé Texier u. a. mit Recht das zwölfte, oder den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts für ihn in Anspruch nahmen. Der Autor nennt sich selbst im Eingang ‚einen demüthigen Priester und Mönch, nicht werth dieses Namens'. ‚Für uns', sagt Abbé Texier[3], ‚ist der Name Theophilus nur ein angenommener, ein religiöser Beiname. Der demüthige Mönch, welcher sich so vollständig selbst vergißt in einem Tractat, welcher ihm Ruhm verleihen mußte, dessen künstlerische Arbeit nur ein Gebet ist, der demüthige Priester, der sich als unwürdig des Namens und Standes eines Mönches erachtete, hat seine Persönlichkeit unter allegorischer Benennung verborgen[4].

---

[1] In Leyden, Salzburg, Valenciennes, München, Straßburg, Trier, Nürnberg, Innsbruck, Montpellier. Cfr. Eastlake, Materials for a history of oilpainting, London 1847.

[2] Vom Alter der Oelmalerei nach dem Theophilus presbyter, 1774. Die französische Ausgabe des Grafen M. de l'Escalopier erschien 1843 zu Paris: Théophile, prêtre et moine, essai sur divers arts (Diversarum artium schedula) accompagné du texte latin. Ihr folgte die von Hendrie, London 1847: An Essay upon various arts in three books by Theophilus called also Rugerus. Neueste Ausgabe, mit Vergleichung der Handschriften, von A. Ilg unter den Quellenschriften für Kunstgeschichte, VII, Wien 1874. Vgl. die Abhandlung von Perger in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission, Bd. XVI, S. 1 ff.

[3] Annales archéol. IV (1846), p. 148 sv.

[4] Ilg, in der Einleitung, S. XLII, hält den Namen Theophilus allerdings auch für einen nom de guerre, aber nicht im romantischen Sinne, ‚sondern für das Resultat einer damals in deutschen Klöstern häufigen Vorliebe für griechische Sprache und griechisches Wesen, welche auch unsern Mönch veranlaßte, sich mit einem derartigen gelehrt klingenden Namen zu schmücken, etwa wie Karl der Große und der ihn umgebende Kreis'. Uebersehen ist dabei völlig, daß das willkürliche Beilegen eines Namens wohl für den Kreis Karls des Großen, nicht aber für einen Benedictiner geeignet ist, dessen Demuth

Der Glaube, die Frömmigkeit, eine feurige und stets unveränderliche Begeisterung für die unendliche Schönheit des Ewigen sind die Seele dieser Arbeit: wir besitzen hier das Werk eines hieratischen Zeitalters, einer Epoche, wo die Kunst von der Kirche und für die Kirche geübt war. Dieses Buch ist das Werk einer Uebergangsepoche, es wurde geschrieben in einem der bewegten Jahre, wo im Hinblick auf eine neue Zeit in einem encyklopädischen Werke die Vergangenheit analysirt wird. Es ist die Zeit, wo Petrus Lombardus die theologische Wissenschaft in einem Compendium zusammenfaßt, das ihm den Titel eines Meisters der Sentenzen verschafft; wo Vincenz von Beauvais das Wissen der Zeit in einer Encyklopädie vereinigt: auch der Tractat des Theophilus ist eine solche Encyklopädie.'

,Aus welchem Lande stammt nun dieser demüthige Priester und Mönch, wie er sich nennt? War er Italiener, wie der Titel „Tractatus Lumbardicus" einer Copie seines Tractates vermuthen läßt? Hat Deutschland das Recht, ihn in Anspruch zu nehmen, wie einige Worte von deutscher Form und der Name „Rugerus" vermuthen lassen, den eine Handschrift (in der Bibliothek zu Wien) ihm beilegt? Diese letztere Ansicht hat die zahlreichsten Autoritäten für sich.' [1]

Die Angabe, welche sich auf dem Titel des zweitältesten Manuscriptes findet [2], ist allerdings in den späteren Zügen des siebzehnten Jahrhunderts geschrieben, sie nennt den Benedictiner ,Rugerus', und eine neuere Combination identificirt ihn mit einem gewissen ,Rogkerus', einem Benedictiner zu Helmershausen an der Diemel, der als Autor eines für den Bischof von Paderborn, Heinrich von Werl (1085—1127), gefertigten kleinen, werthvollen Altares (im Domschatz) urkundlich genannt ist [3].

---

und Wahrheitsliebe überall hervortritt. Der gelehrte Herausgeber des Theophilus kennt den bescheidenen Mönch, der nur zur Ehre des Höchsten schreibt, wenig, wenn er ihm zumuthet, sich aus Eitelkeit mit einem gelehrt klingenden Namen geschmückt zu haben. Kein Schriftsteller des Mittelalters verträgt diese Annahme weniger, als Theophilus, der in der Vorrede bemerkt: ,Aus Furcht, dem Urtheilsspruch (des schlechten Verwalters) zu verfallen, bringe ich, obwohl ich unwürdig und ein beinahe keines Namens theilhaftes Menschenkind bin, das, was mir die göttliche Gnade umsonst gab, umsonst allen, welche demüthig zu lernen verlangen, dar.'

[1] Texier l. c. Hendrie p. 25. Ueber die deutsche Abkunft des Theophilus stimmen die Gelehrten überein bis auf Murr und Cicognara.

[2] Vgl. die Beschreibung bei Ilg, S. VII der Einleitung. Der Titel lautet: Theophili Monachi (Benedictini durchstrichen — sodann von anderer Hand: qui et Rugerus) — Libri tres nunquam editi. Die in der Schedula vorkommenden deutschen Worte sind ,meizel' (ferri qui vocantur), lib. III, c. 71; dann ,huso' für Hausen, den speciell deutschen Fisch der nordischen Flüsse, lib. I, c. 30; Fornis (Firniß) lib. I, c. 21. Dann werden lib. I, c. 10. 11 nur die blonden Haare erwähnt, endlich findet man lib. I, c. 26 Bier, ,cervisia', ein deutsches Bindemittel!

[3] Ilg S. XLIII. Das Kloster war unter Meinwerk von Paderborn diesem Bisthum zugefallen.

Das Buch des Theophilus ist in der That eine Encyklopädie, denn es umfaßt sowohl die Kenntnisse der Griechen über Farben, als jene Toscana's über Niello, die Wissenschaft Arabiens über Fusion der Metalle und Ciselirarbeit, wie italienische Goldschmiedekunst, und genaue Kenntniß französischer Glasmalerei, schließlich die Industrie Deutschlands in Gold, Silber, Kupfer, Eisen, Holz. Dasselbe enthält 156 Kapitel; diese Ziffer, obgleich vergrößert von wenigen alten Zusätzen, verräth einige Lücken; so gibt Theophilus an, daß er die Methode der Arbeit in Elfenbein behandeln wolle, und verschiedene Citate des ‚Lumen animae', der Compilation eines Mönches unter Johannes XXII., deuten darauf hin, daß er sein Versprechen gehalten habe[1]. Merkwürdig bleibt es immerhin, daß ein Werk, bestimmt, die verschiedenen Künste, welche zur Ehre Gottes dienen können, zu erörtern, die Architektur und Sculptur ausläßt.

Das erste Buch, von einer beredten Vorrede eingeleitet, behandelt die Zubereitung der Farben, ihre Anwendung für die Malerei auf Pergament, Holz und auf die Mauer, wie sie zu seiner Zeit üblich war, dann die Verfertigung des Blattgoldes, das Auftragen von Gold und Silber. Bindemittel für die Miniaturmalerei ist Gummi mit Wasser und Eiklärе (c. 27). Die Wandmalerei geschieht nicht auf frischen Anwurf nassen Kalkes, sondern auf trockenen, der nur angefeuchtet ist, wäre also keine eigentliche Frescomalerei. Das Temperiren der Farben mit Leinöl ist dem Autor bekannt — obgleich es damals wegen des langsamen Trocknens nicht besonders geübt war[2] —, ebenso wie der Leinölfirniß für den Oelanstrich (c. 20). Die Vorschriften über Tafelmalerei zeigen alle Sorgfalt jener Zeit: die Bretter werden ausgewählt, mit Leim nach besonderem Recept (Käse mit unge-

[1] Die Citate im Lumen sprechen allerdings von Breviarium, Breviloquium, nicht Schedula, weßhalb Ilg S. XXIX ff. die Frage verneint, ob jenes Buch, das der Verfasser des ‚Lumen animae' nach eigener Aussage ‚de quodam monasterio Alemanie' erhielt, nämlich Theophilus in breviario diversarum artium, und unseres Theophilus diversarum artium Schedula ein und dasselbe Werk sei. ‚Da der Verfasser des Lumen (sagt Ilg S. XXXV), wie er selbst erzählt, ein Buch des Theophilus in Händen hatte, so müßte es uns wundern, warum er es, wenn dieses die Schedula gewesen, nicht ein einziges Mal bei diesem Namen citirte, da er denselben im ersten Prologe hätte finden müssen.' Auch Hendrie anerkennt einige Stellen im Lumen als Eigenthum des Theophilus und identisch mit dem Breviarium. Im Cod. germ. Monac. 821 heißt es in einer alten Handschrift aus Tegernsee auf dem vorderen Blatt: ‚Nota quod ebur secundum theophilum mollescit vino coctum, olio unctum, corio involutum, igne calefactum, aceto humectatum.' Cfr. Lumen, n. 34.

[2] cap. 27: ‚Omnia genera colorum eodem genere olei teri et poni possunt in opere ligneo, in his tantum rebus, quae sole siccari possunt, quia quotiescunque unum colorem imposueris, alterum ei superponere non potes, nisi prior exsiccetur, quod in imaginibus (et aliis picturis) diuturnum et taediosum nimis est.' — cap. 28. 29. De pictura translucida: ‚Tolle petulam stagni . . . Deinde tere colores imponendos *oleo lini* ac valde tenues trae cum penello.'

löschtem Kalk) aneinandergefugt, getrocknet, geglättet, mit Pergament oder Leinwand überzogen und dieser Ueberzug mit Gypsgrund bedeckt, der mit Schachtelhalm abgezogen wird (c. 17—19). Eiweiß und Gummi waren Bindemittel der Farben, wie denn die Tafelmalerei sich aus der Miniaturmalerei entwickelt hat und in der Feinheit der Behandlung sich ihr verwandt zeigt, während in Italien die Wandmalerei einen monumentalen Charakter erhält und die eigentlich maßgebende historische Kunst bildet. Den Uebergang zur Glasmalerei macht Theophilus in der Vorrede des zweiten Buches [1]. Bei der Glasbereitung geht er in Details ein, lehrt den Ofen bauen, das Glas blasen, es in Platten ausdehnen, färben, im Ganzen oder auf der Oberfläche, dann die verschiedenen Stücke in Blei fassen und zu Figuren zusammenstellen. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Angabe, Thongefäße mit Glasfarben zu bemalen, eine Kunst, welche Bernard Palissy drei Jahrhunderte später mit großer Mühe wieder auffand [2]. Kapitel 20 und 21 des zweiten Buches lehren übrigens eine Modellation der Figuren, ein Abtönen und Schattiren, wie es am Anfang des dreizehnten Jahrhunderts in der Glasmalerei hervortritt, ein Beweis, wie Texier mit Recht betont, für die Zeit, in der der Autor schrieb, denn er versteht seine Figuren zu schattiren, im Licht zu höhen, die Töne abzustufen [3]. Er wußte, daß die gelbe Farbe nur mit Vorsicht zu gebrauchen ist.

Das dritte Buch, der Goldschmiedekunst gewidmet, wird durch eine große Vorrede eingeleitet, deren schwungvolle Worte von hoher Begeisterung für ächt kirchliche Kunst getragen sind. Theophilus behandelt diesen Passus mit Vorliebe und, trotz der Kürze der Sprache, doch erschöpfend. Im 59. Kapitel beschreibt er die Construction eines getriebenen Rauchfasses [4], wie ein Architekt in der Schilderung eines Gebäudes thun würde. Dieses Rauchfaß, wo Propheten und Apostel in ihren Beziehungen zu einander auftreten, ist ein entschiedenes Zeugniß für eine Epoche, wo Theologie die Kunst beherrschte und inspirirte: die Symbolik des Theophilus ist genau jene, welche den Uebergang des zwölften zum dreizehnten Jahrhundert kennzeichnet; die auftretenden mysteriösen Thiergestalten, Vögel, Drachen, Kämpfe von Löwen und Greifen, die Vorstellung der vier Ströme des Paradieses unter menschlicher Gestalt und mit Urnen, aus denen sich der Euphrat, Tigris, Phison und

---

[1] ‚Verum quoniam huiusmodi picturae usus perspicax non valet esse, quasi curiosus explorator omnibus modis elaboravi cognoscere, quo artis ingenio et colorum varietas opus decoraret et lucem diei solisque radios non repelleret.‘

[2] lib. II, c. 16.

[3] c. 20: ‚Cum feceris tractus in vestimentis ex colore praedicto, sparge cum pincello ita, ut vitrum fiat perspicax in ea parte, qua lumina facere consuesti in pictura et idem tractus in una parte sit densus, in altera levis atque levior cum tanta diligentia discernetur quasi videantur tres colores appositi‘ etc.

[4] De thuribulo ductili.

Gehon ergießen, die Tugenden, als heroische Frauengestalten gefaßt, die göttliche Hand mit Kreuznimbus sind Motive, welche für jene Zeit entscheiden[1].

Wenn wir die Schilderung des Gotteshauses in der Vorrede des dritten Buches lesen, so wird dieß bestätigt; es ist darin eine Farbenpracht, eine Harmonie des geistigen und sinnlichen Elementes ausgesprochen, wie sie die entfaltete Kunstblüthe des Mittelalters verkündet:

‚Du bist durch das, was diese Tugenden verheißen, ermuthigt, theuerster Sohn, in das Haus Gottes zuversichtlich eingetreten, hast es mit Anmuth geziert und, Decken wie Wände in mannigfachem Werk mit verschiedenen Farben ausstattend, das Bild des Paradieses Gottes auf diese Weise den Beschauern entrollt, welches reich ist an Blumenschmuck, grünendem Rasen, Laub, und den Seelen der Heiligen je nach ihrem Verdienste Kronen spendet, hast auch bewirkt, daß man Gott in seinen Geschöpfen lobt und seine wunderbaren Werke preist.‘

‚Denn es vermag das menschliche Auge nicht abzuwägen, auf welchem Gegenstande es zuerst ruhen soll: sieht es auf die Decken, so erscheinen sie beblümt wie die Pallien; richtet es sich auf die Wände, so findet es da ein Abbild des Paradieses; blickt es auf den Reichthum des durch die Fenster strömenden Lichtes, so bewundert es die unendliche Pracht der Gläser und Mannigfaltigkeit der kostbarsten Arbeit. Schaut aber die gläubige Seele das in der Zeichnung dargestellte Bild des Leidens unseres Herrn, so wird sie davon ergriffen; betrachtet sie, welche Martern die Heiligen an ihren Leibern erduldet, welche Belohnungen im ewigen Leben sie empfangen, so erwählt sie einen besseren Lebensweg; betrachtet sie, wie zahlreich die Freuden des Himmels, die Qualen des höllischen Feuers sind, so belebt sie die Hoffnung auf ihre guten Werke und erschüttert sie die Betrachtung ihrer Sünden.‘

Im Anschluß an dieses von Theophilus entworfene glänzende Bild einer aufblühenden Kunstepoche, welche schwerlich das elfte Jahrhundert zu repräsentiren vermag, mögen noch einige Stellen aus der Beschreibung des kunstvollen Rauchfasses der Beurtheilung vorliegen. Es heißt Kapitel 59[2]:

‚Die Höhe des Werkes soll der gesammten Breite und noch der Hälfte derselben gleichkommen; wenn du nun die Höhe ausführst, so entwirf in derselben Thürme, oben einen achteckigen mit ebenso vielen Fenstern, darunter viereckige, jeden mit drei kleinen Säulen versehen, und zwischen ihnen zwei Fenster, in ihrer Mitte oberhalb der Säule aber ein Rundfenster. Unter diesen, in dritter Reihe, mögen acht andere Thürme gebildet werden, vier runde, den oberen viereckigen entsprechend, darauf Verzierungen (flosculi, Ranken-

[1] Vgl. Didron, Zusatz zu Texier l. c. p. 160. Diesen Thatsachen gegenüber bemerkt Ilg S. XLI seiner Ausgabe der Schedula: ‚Meine Annahme jener historischen Person, die ich für unsern Theophilus halten muß, beruht erst auf einer weiteren Annahme von der Lebenszeit des letzteren im elften bis Anfang des zwölften Jahrhunderts.‘

[2] De thuribulo ductili.

werk), kleine Vögel, Thierchen, oder Fenster, und dazwischen vier quadratische von größerer Breite, dabei Halbfiguren von Engeln, mit ihren Flügeln gleichsam in ihnen sitzend. Unter diesen an der Rundung des Gefäßes können vier Bogenstellungen angebracht werden, auf denen die vier Evangelisten in Gestalt von Engeln oder Thieren gebildet sind: zwischen den Bogen sind vier gegossene Löwen- oder Menschenköpfe anzubringen, durch welche die Ketten gehen. Dies ist der Obertheil des Rauchfasses. Dann werde der untere mit seinem Fuße getrieben; daran bildet man vier den oberen entsprechende Bogenstellungen: in ihnen sitzen die vier Paradiesesflüsse in menschlicher Gestalt mit ihren Urnen, aus welchen etwas wie fließendes Wasser sich ergießt; da, wo die Bogen zusammenstoßen, sind die oben erwähnten Löwen- oder Menschenköpfe anzusetzen, und zwar so, daß die Gesichter, an welchen die Ketten hängen, am unteren Theil, die Haarpartien, durch welche sie hindurchgehen, am oberen Theil des Rauchfasses angebracht sind.'

Im 60. Kapitel, wo von einem gegossenen Rauchfaß die Rede ist, finden sich nach sehr genauer Beschreibung des zum Guß nöthigen Apparates folgende Angaben:

,Entwirf an jeder Frontseite einen Bogen, ebenso auch an den Wänden, unter den einzelnen Bogen, Thüren, so daß jede derselben den vierten Theil des Raumes einnimmt und zwei Theile in der Mitte frei bleiben: darin sind unter jedem Bogen die Bildnisse der Apostel anzubringen, deren jeder eine Schrift halten soll; ihre Namen schreibe auf die herumgehenden Streifen. Den Dreiecken, welche die Zinnen des Daches tragen, füge zwölf Steine als Symbole an (similitudines), für jeden der Apostel einen, deren Namen an den unteren Rand dieser Felder zu setzen sind; an den Ecken neben den Steinen mache Fenster. Dieß ist ein Symbol, wie es der Prophet ausspricht: Drei Thore im Aufgang, drei Thore gegen Abend, drei Thore gegen Mittag und drei Thore gegen Mitternacht. In den vier Winkeln aber zwischen den Thüren bilde runde Thürmchen, durch welche die Ketten gehen. Dann forme auf dem nächsten oberen Thurm ganze Bilder von Engeln in viereckigen Feldern mit ihren Schilden und Lanzen[1], gleichsam als Wächter der Mauern, und an den runden Thürmen bilde Säulchen mit Kapitälen und Basen; ebenso bilde an dem vorletzten Thurm, welcher niedriger ist, halbe Engelsbilder und Säulen. Auf dem obersten Thurm mache lange und runde Fenster und kröne ihn mit Zinnen; in der Mitte aber bilde das Lamm, auf seinem Haupte Krone und Kreuz und über seinem Rücken einen kurzen Bogen, auf dessen Höhe der Ring ist, der die mittlere Kette hält.

,Im unteren Theil bilde in den einzelnen Feldern je ein Bild eines Propheten mit ihren Inschriften und ordne jedem Apostel den ihm entsprechenden Propheten bei, so daß ihre Zeugnisse auf den Rollen zusammen passen; um

[1] Byzantinische Auffassung.

die Propheten mache keine Thore, sondern rechteckige Felder; in Streifen werden ihre Namen über die Häupter geschrieben. Mache auch in den Winkeln vier Thürme, in denen die Ketten befestigt werden. Auf dem unteren Theil bringe Kreise an nach Belieben, darin stelle die Halbfiguren der Tugenden dar in weiblicher Gestalt und schreibe ihre Namen den Kreisen bei.'

Außer der Schedula des Theophilus sind die Tractate des Heraclius über die Farben der Römer, des Anonymus Muratorii und des Anonymus Bernensis für das Technische der mittelalterlichen Kunst mehr oder weniger von Bedeutung. Das Glück wollte es, daß vor etwa dreizehn Jahren in der Bibliotheca Bongarsiana der Anonymus Bernensis aufgefunden wurde, dessen Fragment, mit den genannten Schriften verglichen, neue Aufschlüsse gibt; denn es werden darin technische Vorgänge erläutert, deren Kenntniß bei Theophilus, Heraclius und dem Anonymus des Muratori mehr oder weniger vorausgesetzt, oder nur leicht berührt wird. Das Werk beschäftigt sich vornehmlich mit der Bereitung der Eiweiß- oder Eigelbkläre, handelt dann von den Arten des Pergaments, von dem Malen der Initialen, zuletzt vom Safran, und endigt in der Beschreibung der Farbenmischungen, wofür wir bei Theophilus und auch bei Heraclius Ersatz finden. Das Manuscript ist ein Fragment von fünf Blättern aus dem Ende des elften, oder höchstens zwölften Jahrhunderts. Ueber den Autor spricht sich der Herausgeber in folgenden günstigen Worten aus [1]:

,Der Autor unseres Fragments, ohne Frage einer von den braven Schülern des Benedictus von Nursia, tritt uns darin nicht nur als ein ganz vortrefflicher Meister seiner Kunst entgegen, der aller Gespreiztheit und allem Afterwissen abhold ist, sondern auch als ein biederer, bescheidener Mann, der aber bei aller Gottesfurcht und Demuth doch immer wieder auf die Vernunft und den von Gott gegebenen Verstand zurückgreift und sich herzlich über jede neue Entdeckung in der Kunst zu freuen versteht. Unsere Achtung vor dem Mittelalter, das überhaupt bei näherer Betrachtung mehr gewinnt als verliert, wird durch den Anonymus Bernensis nicht wenig gesteigert. Indem uns so der Autor nicht als eine verschwommene Gestalt, sondern als scharfgezeichnete, charakterfeste Persönlichkeit entgegentritt, verschmerzen wir es gerne, daß uns sein Name nicht erhalten ist, freuen uns vielmehr am reellen Inhalt des Gebotenen [2], und dessen ist mehr, als manch laut klingender Name vergangener Zeiten geleistet hat.'

---

[1] H. Hagen im Anhang zu Theophilus S. 377 ff.

[2] Von der Eikläre bemerkt Theophilus Kapitel 27: ,Alle Farben und deren Mischungen können mit dem Harz von Kirsch- und Pflaumbäumen angerieben und aufgetragen werden, außer Minium, Bleiweiß und Carmin, die mit Eikläre (clarum ovi) zu mischen sind'; ähnlich heißt es Kapitel 39, etwas ausführlicher Kapitel 31 beim Aufsetzen von Gold und Silber in Büchern: ,Nimm reines Minium ꝛc. Ist es fleißig verrieben, so schlage die Kläre vom Weißen des Eies aus, mit Wasser zur

Von dem Anonymus des Muratori hatte bereits Lessing richtig bemerkt, daß er, verglichen mit dem Theophilus, armselig und weder deutlich noch zuverlässig sei: in der That entspricht das von ihm Gebotene nicht dem umfangreichen und prahlerischen Titel seines Werkes, welcher ganz verschiedene Dinge zusammenstellt [1]; denn dem Inhalt fehlt es an Plan und Präcision des Ausdrucks, und das dürftige Material wird in einem mit italienischen und barbarischen Worten durchsetzten Latein vorgetragen, welches die Dunkelheit des Sinnes noch vergrößert.

Das Verhältniß des Bernensis zu Heraclius gestaltet sich in einem Punkte übrigens zu einer Divergenz: Heraclius empfiehlt die Bereitungsart einer Kläre, die der Bernensis verwirft [2], nämlich jene des oftmaligen Durchpassirens durch den in Wasser getauchten Filter. Auch der Anonymus Bernensis ist, wie Theophilus, von anmuthiger, gemüthvoller Breite des Erzählens, ein Vorzug, der dem Heraclius, wie dem Anonymus des Muratori, gänzlich fehlt; einnehmend sind schon die Eingangsworte seines Tractates: ‚Nun kann man mir allerdings vorwerfen, daß ich beim Schreiben von derartigen kindischen und unnützen Sachen die Zeit vergeude, aber der allmächtige Gott kann das ja zu guter Frucht bringen, der mein Zeuge ist, daß ich nicht aus Ehrgeiz, sondern aus Gehorsam der wohlwollenden Nöthigung vieler gegenüber es unternehme, indem es mein Wunsch ist, mit Gottes Hülfe anderen in der Unterweisung nützlich zu sein.‘

Das Temperiren der Farben mit Ei war im Alterthum bekannt, ebenso in der byzantinischen Kunst viel geübt; so heißt es im Malerbuch vom Athos in der Vorschrift [3], ‚wie man mit Eiweiß auf Leinwand malen soll‘: ‚Nimm Leim, Honig, Seife und Gyps, löse sie im warmen Wasser auf und bestreiche damit die Leinwand zwei- oder dreimal, bis der Ueberzug gleichmäßig ist. Ist die Leinwand trocken, so polire sie gut mit dem Bein und arbeite dann mit Ei.‘ Doch war eine allgemeine Anwendung harziger, gekochter Firnisse, durch die man den Farben einen haltbaren Ueberzug verleihen wollte [4], Ursache der Trübung und Bräunung des Colorits. Giotto's technische Reformen brachten eine Renaissance der antiken Technik zuwege, und es entstand eine

---

Sommerzeit, ohne Wasser im Winter.‘ So viel darüber bei Theophilus, während der Anonymus Bernensis gerade hier die feinsten Unterschiede angibt und die Behandlung des geschlagenen Eiweiß bei Hitze und Kälte erörtert.

[1] ‚Compositiones ad tingenda musiva, pelles et alia ad deaurandum ferrum, ad mineralia, ad chrysographiam, ad glutina quaedam conficienda aliaque artium documenta.‘ Das Original befindet sich in der Kapitelsbibliothek zu Lucca (Schrank I, Nr. 50).

[2] Vgl. Hagen a. a. O. S. 379. Die Worte des Heraclius stehen im lib. III, cap. 31 et 32 (Ausgabe von Ilg, Quellenschriften IV, S. 74. 76).

[3] Handbuch der Malerei (Hermeneia), deutsche Ausgabe, § 15. 17. 26. 27. 50.

[4] Manuel p. 38; deutsche Ausgabe § 27.

Tempera, deren leuchtende Kraft, Transparenz und Dauer höchste Bewunderung verdient; sind ja doch an vielen solcher Bilder Jahrhunderte fast spurlos vorübergegangen. Diese mittelalterliche Tempera geht neben der Oeltechnik, welche dem viel- und schnellschaffenden Geiste der Renaissance mehr zusagen mußte, noch ein gutes Stück in die neuere Zeit hinein. Sie war der eigentliche Ausdruck des geduldig, eifrig, gewissenhaft und für ideale Zwecke ringenden mittelalterlichen Geistes der Kunst, dessen Pfade das Licht des Glaubens erhellte, in dem es die Dinge freundlich, klar, harmonisch, leidenschaftslos erfaßte.

Giotto selbst hatte die Kenntniß der Ei-Tempera nur von den griechischen Malern in Italien erhalten, wie denn in Griechenland noch heute Bilder in solcher Technik vollendet werden. In Rußland wurde die von Byzanz überkommene Ei-Tempera in älteren Zeiten ganz ausschließlich angewendet, und zwar aus religiösen Gründen, da man Oel als ein Product der Menschenhand ansah und darum nicht würdig zur Darstellung der Gottheit erachtete, weßhalb die mit Ei gemalten Bilder für die Altgläubigen in Rußland noch immer einen hohen Werth besitzen[1].

Die Alten gebrauchten das Wort ‚temperare', welches das Hervorbringen eines richtigen Verhältnisses zweier Ingredienzien der Quantität nach bedeutet, welche verbunden werden, auch von der Mischung des Weines und Wassers; im eigentlichen Sinne bezeichnet es das Mischen auflöslicher Substanzen mit einer Flüssigkeit[2]. In der Malerei gehört zur Tempera die Mischung der Farben mit den Flüssigkeiten des Eies und der Milch junger Feigensprossen, ferner mit Leim, Honig, Gummiwasser, in der nordischen Malerei auch mit Wein, Bier oder Milch. Die Malerei auf trockenem, wie auf nassem Kalk (a secco — buon fresco), die Aquarell-, Harz-, Wachs- und Oelmalerei sind ausgeschlossen. Die Alten wendeten häufig Ei-Tempera dazu an, einzelne Stellen in Frescobildern der Wand zu ergänzen und zu überarbeiten, was im Mittelalter bei der Wandmalerei auf trockenem Bewurf ebenfalls geschah, dann aber auch hauptsächlich in der Tafelmalerei[3]. Die Grundirung der Holztafeln mit Gyps, Kreide (die mit Leim angerührt werden) wird in den Malerbüchern ausführlich beschrieben[4]. Cennini, als Vertreter der

---

[1] Sabatier, Notions. Malerbuch, deutsche Ausgabe, S. 445, Anm. 2. In der neueren griechischen Malerei wird das Ei, und zwar ganz, mit Essig gemischt und durch ein Tuch gepreßt.

[2] Vgl. Ilg, in den Erläuterungen zum Anonymus Bernensis a. a. O S. 395 ff.

[3] Plin. XXXV, 45 handelt von der Ausbesserung einer Stelle in Ei-Tempera; Plin. XXIII, 7 und Dioscorides I, cap. 183 erwähnen der Feigenmilch, jedoch nicht für die Malerei. Die Hermeneia gedenkt ihrer nicht, obgleich die Griechen sie kannten. Ausführlich schildert sie Rossello, Della Summa de' Secreti universali, Ven. 1575, I, p. 127. Cfr. Eastlake, Materials.

[4] Malerbuch, deutsche Ausgabe, § 6. Theophilus I, c. 19. Cennini (Quellenschriften I) S. 71—77.

Schule Giotto's, welche in der Tafelmalerei die Ei-Tempera, bei der Wandmalerei das gute Fresco wieder in ihre vollen Rechte einsetzte, gibt dann im vierzehnten Jahrhundert eine ausführliche Besprechung dieser Technik und zugleich die Regel, in welchem Falle Ei- oder Leim-Tempera anzuwenden sei. Er gebraucht als Bindemittel das Gelbe des Eies, ebenso wie das ganze Ei, mit Feigensaft und Wasser vermengt; Eiweiß allein benützt er zum Malen auf Papier und zum Vergolden. Vasari hat in der Einleitung zu seinen Lebensbeschreibungen (Kapitel 6) der Temperamalerei gedacht ‚auf Tafeln oder Leinwand und a secco auf der Mauer'. Er schreibt sie den Griechen zu, ‚die bis heute sich derselben bedienen'. Tempera ist ihm die Mischung des ganzen Eies mit Feigensaft, wie Cennini angibt; der Azur jedoch bedarf des Leimes, da er sonst grünlich wird.

Die klösterliche Thätigkeit war besonders den Miniaturen zugewendet. Diese Kunst, ganz aus dem Abschreiben heiliger Bücher hervorgegangen, hatte zuerst versucht, die Initialbuchstaben zu betonen, sie etwas stärker herauszubilden, und endigte mit wirklichen Bildern. Unsere Vorfahren haben das Ziel derselben durch ein malerisches Wort ausgedrückt; unter der Herrschaft eines lebhaften Sinnes für die Farbe, wie sie in ihren Monumenten und Costümen glänzte, haben sie Blätter der Manuscripte als dunkle Felder angesehen, bedürftig, durch Gold, Silber und lebhafte Farben erhellt zu werden, daher das Wort ‚illuminare' (enluminer). Wir bedienen uns einer ähnlichen Metapher, wenn wir vom Illustriren eines Buches sprechen; die Kunst der Ornamentation wurde also illuminatio genannt (enluminure); der Maler hieß illuminista oder illuminator, die gemalte Handschrift codex illuminatus oder picturatus. Das Wort Miniatur blieb dem Mittelalter fremd, gehört späteren Zeiten an und ist in der That ein Mißbrauch, denn die Anwendung der rothen Farbe (minium) bei gewissen Theilen der Schrift gehört zur Thätigkeit des Schreibers, und wenn dieselbe auch anfänglich Grundlage der Decoration bildete, wurde sie bald ein einfaches Accessorium [1], man nimmt also den Theil für das Ganze. In einigen Texten sind nun allerdings die ‚enluminures' von den ‚histoires' unterschieden, das heißt von rein figürlichen Compositionen, in andern finden wir jedoch die Ausdrücke ‚enluminé à histoires', ‚historié ès marges de haut en bas' und ähnliche, welche den arbiträren Charakter des Wortes erkennen lassen. Ihn nicht zu adoptiren, veranlaßt uns die Praxis, denn der historische Gegenstand der Malerei bleibt fast niemals vom Ornament isolirt, auf welches man das Wort illuminatio (enluminure) beschränken möchte. In Wahrheit ist die jetzt sogenannte Miniatur aus dem Titel der Columnen hervorgegangen, war lange mit ihm

[1] Lecoy de la Marche, Les manuscrits et la miniature, Paris 1885 p. 119. Cfr. Ducange, au mot ‚miniare': ‚Miniator, qui minio scribit vel praeparat minium; Miniographia scriptura cum minio facta.'

verkörpert und hat sich erst allmählich im Laufe der Entwicklung vom Text frei gemacht; eine Ausnahme findet immer statt, wenn uns in sehr alten Manuscripten Illustrationen auf ganzen Seiten begegnen. Anderseits bilden Initialen oft den Rahmen für kleine Compositionen, und dieser Geschmack erhält sich während eines großen Theiles des Mittelalters neben dem für die historischen, größeren Bilder auf ganzer Seite. Naturgemäß sind auch hier, wie in allen übrigen Zweigen der Kunst in Deutschland, nach der karolingischen die romanische, gothische, und die Epoche der Renaissance zu unterscheiden, deren Stil sich, wie in der Schrift, so zumal in einer Kunstübung documentirt, welche eng mit ihr vereinigt ist.

Während des frühen Mittelalters blieb alle Miniaturmalerei auf Pergament in den Händen des Clerus, vornehmlich der Mönche; die von ihnen geschriebenen und verzierten Bücher waren Bücher der Kirche; anderseits war der Clerus fast allein im Stande, sie zu lesen und zu schätzen; die Sprache dieser Bücher war demnach jene der Theologie, der heiligen Autoren, ihre Vorbilder waren ehrwürdige illuminirte Handschriften, die in den Scriptorien als werthvolle Reliquien gehütet wurden. Dieser stillen und idealen Thätigkeit der Mönche standen die Frauen, im Mittelalter nicht minder durch gelehrte Bildung ausgezeichnet, in ihren Klöstern eifrig zur Seite[1]. Schon zu den Zeiten des Eusebius überließ man, wie es scheint, Jungfrauen das Copiren der heiligen Texte, der Schrift und der Kirchenlehrer. Die heilige Melania die Jüngere, Cäsaria und ihre Schwestern, Harlinde, Renilde, Aebtissin eines Convents in Limburg, Rathrudis, wie man glaubt die Tochter eines lombardischen Königs, und viele andere erwarben sich einen Ruf durch ihr kalligraphisches Talent. Vermuthlich ist der ‚Hortus deliciarum' der Herrad von Landsperg, jenes höchst wichtige, leider untergegangene Manuscript der Bibliothek in Straßburg[2], auch von ihrer eigenen Hand illustrirt worden. Eines der kostbarsten Werke der Bibliothek zu München zeigt uns eine Aebtissin von Regensburg, welche das Buch der Jungfrau und dem Kinde darbietet[3]; aus der bei den Scriptoren üblichen Haltung dürfen wir schließen, daß sie die Schreiberin des Buches im vollen Sinne des Wortes gewesen ist. In den Klöstern war das Scriptorium die Werkstatt für

---

[1] Cfr. Cahier, Nouv. Mél. IV, p. 89. 115. Lecoy de la Marche p. 97.

[2] 1870 durch den Brand der Bibliothek zerstört. Vgl. Engelhardt, Herrad von Landsperg und ihr Werk Hortus deliciarum, mit Atlas, in Folio. Stuttgart und Tübingen 1818.

[3] Elftes Jahrhundert. Cahier, Nouv. Mél. IV, 118. Es ist Uota, die Zeitgenossin Heinrichs II., sechste Aebtissin des Klosters. Abbildung bei Cahier pl. 1. Derselbe (Nouv. Mél. I, p. 26) bezweifelt, daß die Aebtissin selbst die Autorin gewesen ist: ‚Utha étant désignée avec le titre de digne abbesse, faisons-lui l'honneur de croire, qu'elle ne s'est pas elle-même décerné cet eloge et que c'est le fait de l'artiste à laquelle est dû le manuscrit.'

Miniaturisten, wo unter Stillschweigen zu gewissen Stunden die Copisten sich versammelten[1]. ‚Hier soll man kein frivoles Wort hören,' besagt die Instruction Alcuins, ‚aus Furcht, daß die Hand sich irre in dem, was sie schreiben soll.' Nur der Abt, der Prior, der Subprior und der ‚armarius', oder Bibliothekar, dürfen diesen Ort betreten; zu früher Morgenstunde nach dem Aussprechen der Benediction beginnt die Thätigkeit an den Pulten und einfachen Sitzen, wie wir sie in den Miniaturen so oft abgebildet finden; denn der bequeme Lehnstuhl gehört den Laienschreibern einer späteren Zeit, die für hohe Mäcenaten arbeiten. Die Dauer jener hieratischen Epoche der Schrift und Miniatur ist bei den Völkern des Abendlandes fast dieselbe. Nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, in Frankreich gegen das Ende der Regierung des hl. Ludwig etwa, beginnt allmählich eine Laisirung der Künste des Mittelalters[2]; das Buch ist nun schon in den Händen der Vornehmen, des reichen Bürgerstandes; auch im Volke regt sich der Sinn für eine andere Art der Unterweisung, als durch das Wort allein. Es entstehen jetzt weltliche Corporationen der Kalligraphen, welche zugleich Miniaturisten sind. Fürsten und Herren nehmen größeren Antheil an wissenschaftlichen Arbeiten und beschäftigen einzelne Künstler für ihre kostspieligen Bedürfnisse. Die Miniatur erweitert ihr Feld und dringt nun in die profanen Werke, in die Rechtsbücher, Chroniken, wissenschaftlichen Tractate, dann in die Poesien und Romane. Die ernste hieratische Kunstsprache verliert sich; der weltliche Maler verzichtet auf traditionelle Typen wie Costüme und versetzt die Personen seiner Darstellungen in Charakter und Gewand seiner Zeitgenossen, die Scenen der heiligen Geschichte in das Land, welches er bewohnt, inmitten der Architektur, des Mobiliars, das ihn umgibt. Diese Auffassung nimmt ganz allmählich Platz, der Künstler fängt zunächst an, um sich zu schauen, dann die Natur zu copiren; er zeichnet nicht mehr ideale, majestätische Figuren, frei von den Zufälligkeiten der Erscheinung, sondern Bilder des wirklichen Lebens, ungeschickt zunächst, dann außerordentlich fein und lebenswahr. Der charakteristische Zug dieser zweiten Phase der Miniaturmalerei ist das Aufsuchen der Wirklichkeit, des Natürlichen, sie ist die Phase des Naturalismus; ihre Wurzeln liegen im dreizehnten Jahrhundert, wenn auch einzelne Versuche bedeutend

---

[1] Cfr. Ducange, Scriptorium. Cahier IV, p. 115: ‚La règle tracée par saint Césaire d'Arles pour les religieuses qui présidait sa soeur, mettait la transcription des livres parmi les occupations journalières de cette communauté.'

[2] Springer, De artificibus laicis et monachis medii aevi, Bonnae 1861; deutsche Bearbeitung in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1862, S. 1 ff. Recension von Lübke darüber ebenda S. 83. Der Verfasser stellte mit großem Fleiß Künstlernamen zusammen, um die Betheiligung der Geistlichen und Laien an der mittelalterlichen Kunstübung zu sondern. Wie aber auch die persönliche Betheiligung der Geistlichen beschränkt werden möge, die innere Leitung haben sie der Kunst der romanischen Epoche doch gegeben, was auch Springer selbst zugesteht.

später auftreten, die Höhe ihrer Entwicklung befindet sich im Quattrocento, allmählich verliert sie sich in der großen Malerei[1].

Zu den vorhandenen Zweigen der Malerei tritt schon seit dem Ende des zehnten Jahrhunderts ein neuer, die Glasmalerei, deren Vollendung mit dem Erblühen des gothischen Stils in großen Kathedralen und reichen Stiftskirchen zusammenhängt. Das lebendige, alles durchdringende Gestaltungsprincip der mittelalterlichen Kunst zog naturgemäß auch die Lichtöffnungen der Kirchen in den Bereich seiner Wirksamkeit, und indem sich diese lichtdurchschienenen Flächen mit den Gestalten einer übersinnlichen Welt bedeckten, deren Wandel im unveränderlichen Lichte der Klarheit göttlichen Wesens ist, ergab sich im heiteren Spiel dieser Farbenwelt ein schönes Bild der Stadt Gottes, von der die Apokalypse berichtet: ‚Sie hatte die Klarheit Gottes, und ihr Lichtglanz war gleich einem köstlichen Steine, wie Krystall. Und die Stadt bedarf weder der Sonne noch des Mondes, daß sie leuchten in ihr; denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie und ihre Leuchte ist das Lamm.‘[2] Die Polychromie der gothischen Kirche erforderte diesen milden, gedämpften und gleichförmigen Lichtschein, um die Kraft ihrer Farben und des Goldes zu brechen und die reiche Gliederung des Innenbaues, die Vielheit der Details zum harmonischen Gesammtton zu stimmen, der so geeignet ist, die Seele zu fesseln und mit sanfter Gewalt in das Reich der Ideale zu führen.

Die Glasmalerei beginnt erst mit der Zeit, wo es möglich war, auf Glas Darstellungen in unveränderlicher Farbe herzustellen, indeß die Zusammenfügung gefärbter Glastäfelchen zu einem Mosaik rein ornamentaler Muster wohl so alt sein dürfte, als der Gebrauch des Glases zum Schluß der Fenster selbst. Die Nachrichten über das Alter dieser Kunst reichen hinab bis in's zehnte Jahrhundert, wo der Abt Gozpertus von Tegernsee (983—1001) einem Gönner des Klosters seinen Dank ausspricht, ‚daß jetzt erst die goldene Sonne durch bunte Fenster mit Malereien den Fußboden bescheine‘.[3] Er setzt hinzu, daß alle, die das sehen, zur Bewunderung hingerissen werden über dieses ungewöhnliche, reiche Kunstwerk. Eine zweite Aeußerung über Glasmalerei finden wir bei dem Mönch Richer[4] von S. Remy zu Reims, welcher von der durch

---

[1] Lecoy de la Marche p. 122 sv.

[2] c. 21, 11. 23.

[3] Pez, Thesaurus anecd. VI, p. I, pag. 123: ‚Vestris felicibus temporibus auricomus sol primum infulsit basilicae nostrae pavimenta per discoloria picturarum vetra cunctorumque inspicientium corda pertentant multiplicia gaudia, qui inter se mirantur insoliti operis varietates.‘ Woltmann, Geschichte der Malerei I, S. 307, bemerkt: ‚Ganz unzweifelhaft ist sogar kaum noch die berühmte Stelle in dem Dankbriefe des Abtes Gozbertus‘ rc. Zu zweifeln ist aber hier gar nichts, denn ‚pictura‘ bedeutet immer eine wirkliche Malerei, niemals gefärbtes Glasmosaik, von dem ja Woltmann selbst kurz vorher bemerkt hat, daß es schon in altchristlicher Zeit in Gebrauch war; davon konnte also der Abt nicht als von einem ‚opus insolitum‘ sprechen.

[4] Pertz, Mon. G. Ss. III, 613.

den Bischof Adalbero (968—989) gebauten Kirche bezeugt, daß dieselbe durch Fenster beleuchtet sei, welche figürliche Darstellungen (historias) enthielten. Adalbero war deutscher Abstammung und früher Canonicus in Metz; doch scheint es, daß Frankreich in solcher Kunst vorangegangen ist, da auch Theophilus als Deutscher den Vorrang jenes Landes betont, so in der Vorrede der Schedula, wo er über die in einzelnen Ländern besonders gepflegten Kunstrichtungen sich äußert:

‚Wenn du sie fleißig durchforschest (diese Aufzeichnung), wirst du da finden, was nur Griechenland von verschiedenen Gattungen der Farben und deren Mischungen besitzt; was immer Toscana von Kunstfertigkeit der Elektren und der Mannigfaltigkeit des Niello kennt; was Arabien an gegossener, geschmiedeter oder halberhabener Arbeit[1] auszeichnet; wie Italien seine verschiedenen Gefäße, seine Gemmen und Beinsculpturen mit Gold ausschmückt; was Frankreich an Kostbarkeit und Mannigfaltigkeit der Fenster liebt.‘[2]

Im zwölften Jahrhundert waren jedenfalls Glasfenster mit figürlichen Darstellungen in Frankreich und Deutschland vorhanden[3], während im folgenden das erstere Land darin entschieden den Vorzug beanspruchen kann. Allmählich steigerte sich Schönheit und Kraft der Farben, neue Entdeckungen förderten die Technik, und man erreichte eine Harmonie und Tiefe des Colorits, welche unerreichtes Muster bleiben wird. Die einfache, kernige, lineare Zeichnung der alten Meister, das mäßige Relief in leichter Andeutung der Schatten, die gemessene Haltung der Figuren passen ganz in den Rahmen der Architektur hinein. Indem so das Gefühl für das Angemessene, wie es jedem Theile des großen Organismus zusteht, die mittelalterliche Kunstübung belebt, kommt der Fortschritt des Einzelnen der Totalität zu Gute, ordnete sich der Hauptidee unter, und diese war keine andere, als die Verherrlichung Gottes in seinem Tempel, den er persönlich bewohnt; von dem Lamme Gottes strahlt, wie in der Offenbarung, alles Licht in der heiligen Stadt aus, vertreibt alle Schatten, durchdringt und verklärt alles. Alle Theile des Or-

---

[1] opus interrasile = ἀνάγλυφον. Plin. XII, 19. 43.

[2] Praef. p. 8. l. c. Cfr. lib. II, c. 12: ‚De diversis vitri coloribus. Inveniuntur etiam vascula diversa eorundem colorum, quae colligunt *Franci in hoc opere peritissimi.*‘

[3] Die ungewöhnliche Farbenpracht, welche die gemalten Fensterscheiben der Kirche zu Tegernsee verschafften, erzeugten bei Gozbert den Wunsch, eine Glashütte anzulegen, die schon unter seinem Nachfolger Bernger (1003—1012) in einem blühenden Zustande war, indem der Bischof von Freising 1005 und eine Aebtissin Bestellungen machten. Pez t. VI, p. 1, pag. 144 n. 8, 142 n. 4. Als Künstler verdient Wernher von Tegernsee bemerkt zu werden; cfr. Pez l. c. t. III, p. 3, pag. 515. Die Glasmalereien in den Klöstern Ober- und Niederaltaich und Metten müssen der Beschreibung nach sehr merkwürdig gewesen sein. Kuen, Scriptores monast. t. II, pag. 75. 87. Vgl. Fiorillo I, S. 199. 200.

ganismus erhalten ihr Leben, ihre Beziehungen von diesem Centrum, dieser Sonne, und das Licht, das sie erhalten, strahlt auf sie zurück; hier waltet das Gesetz ewiger Ordnung und Gesetzmäßigkeit; die Freiheit des Einzelnen ist Anschluß an ein höheres Princip, und darin liegt seine Würde und Bedeutung. Wenn wir das mittelalterliche Kunstwerk aus diesem Zusammenhange nehmen, diese geheimnißvollen, höheren Beziehungen nicht beachten, so geht das wesentlichste Moment seiner Beurtheilung verloren: diese Kunst ist zart, geistig, tief innerlich, der Adel ihres Wesens beruht auf ihrer Demuth; sie wandelt vor dem Ewigen im Gefühl der Unzulänglichkeit alles Irdischen, sie verdemüthigt sich und wird erhoben, sie gibt sich gefangen und wird frei, sie dient und wird Herrin und adelig. Wie diese Kunst herausgewachsen ist aus dem tiefsten Leben und Empfinden der Nationen im einheitlichen Lichte des Glaubens, so werden zu allen Zeiten die edelsten Geister verständnißvoll ihren Monumenten sich zuwenden und darin eine Quelle der Begeisterung finden; jene Richtung aber, welche Freiheit und Willkür zu verwechseln pflegt, muß sich begnügen, außerhalb des Heiligthums den Muskelapparat und die Farbenscala der neueren Kunst zu messen und zu bewundern.

Die Technik der Glasmalerei wird von Theophilus auseinandergesetzt[1], und so einfach sie ist, entspricht sie doch ganz dem Ziel und Zweck dieser Kunst: innerhalb des Fensterrahmens und des architektonischen Maßwerkes die bescheidene und doch glänzende Wirkung eines durchscheinenden Teppichs zu erzielen, wie denn in früheren Zeiten Teppiche den Verschluß der Lichtöffnungen bildeten. Diese Kunst erfordert große Sorgfalt in der Auswahl der Farben, ihrem Verhältniß zu einander und der gleichmäßigen Vertheilung. Die Zeichnung des Fensters wurde auf einem Brett entworfen, erst mit Blei, dann mit rother oder schwarzer Farbe; auf diese Zeichnung wurden Glasstücke gelegt und auf ihnen die Conturen der unterliegenden Zeichnung mit flüssiger Kreide bemerkt. Dann wurde mit einem glühenden Eisen der Umriß ausgeschnitten oder ausgesprengt, und nach dem Aneinanderpassen der einzelnen Stücke und Beseitigung der Unebenheiten mit dem Eisen (ferrum grossarium) beginnt die Malerei. Die Farbe, mit welcher man die Linien der einzelnen Körper- und Gewandtheile auf den gefärbten Glasstücken, sowie die Schatten anzugeben hatte, war eine Schmelzfarbe und bestand aus dünngeschlagenem, zu Pulver gebranntem Kupfer, Stückchen von grünem Glas und griechi-

[1] Lib. II, c. 17—27. Ueber Glasmalerei vgl. Gessert, Geschichte der Glasmalerei, Tübingen und Stuttgart 1839. Wackernagel, Die deutsche Glasmalerei, Leipzig 1855. Unger bei Ersch und Gruber Sect. I, Bd. 69, p. 39. Lasteyrie, Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France, Paris 1853—1857, 3 vol. in-fol. Didron, Histoire de la peinture sur verre en Europe (Annal. archéol. vol. XXIII. XXIV). Viollet-le-Duc, Dictionnaire rais. de l'archéol. française IX, p. 373. Langlois, Essai historique de la peinture sur verre, Rouen 1832.

schem Saphir, welche, gemahlen und mit Wein angerührt, einen braunen Ton ergab[1], der dreifach, nicht nur zum Angeben der Linien, zum Schraffiren, sondern in dünner Vertheilung auch zum Modelliren diente. Theophilus möge hier selbst reden[2]: ‚Schatten und Lichter der Gewänder kannst du, wenn du sorgfältig bei dieser Arbeit verfahren willst, anlegen, wie es in der Malerei geschieht, nämlich so: Wenn du mit der erwähnten Farbe die Linien auf den Gewändern gezogen hast, so breite sie mit dem Pinsel aus, so daß das Glas in dem Theile durchsichtig wird, wo du in der Malerei Licht aufzusetzen gewohnt bist, der Auftrag sei also in einem Theile dicht, in dem andern dünn und noch zarter, mit solcher Feinheit der Unterschiede, daß es gleichsam drei Farben zu sein scheinen. Diese Regel ist auch bei den Augenbrauen, für die Augen, Nase und das Kinn, die jugendlichen Gesichter, die nackten Füße und Hände und die übrigen bloßen Körpertheile zu beachten. Solche Malerei beruht zumal auf dem Reichthum der Farbentöne.‘ Nach Vollendung der Malerei wurden die Schmelzfarbe eingebrannt, und die einzelnen Stücke durch eine Einfassung von Zinn mit $^1/_5$ Blei vereinigt. Größere einfarbige Flächen suchte man in der Glasmalerei zu vermeiden, oder dadurch zu mildern, daß man eine bescheidene Musterung, wie auf den Hintergründen, anbrachte. Die Leuchtkraft der Glasfarben bedurfte dieser Milderung, ebenso wie der schweren Einfassungen, der derben linearen Schraffirung, als eines nothwendigen Gleichgewichtes. Die Modellation geschah durch Abtönung, Schraffirung und auch durch Auskratzen der Schmelzfarbe in den Lichtpartien; hierdurch stimmte man die Wirkung des Ganzen zusammen und gab Abschluß der Licht- und Schattenwirkung, kurz die feinere Charakteristik. Wenn wir sehen, daß in heutiger Zeit mit einer Fülle von Mitteln und, bei der Uebertragung der Principien für ein Tafelbild auf die Glasmalerei, niemals jene großartige, zauberhafte Wirkung der in gedämpfter Farbenpracht strahlenden alten Fenster erreicht wird, so tritt um so mehr das ächte künstlerische Princip des Mittelalters zu Tage, diese Kunstrichtung innerhalb architektonischer Umrahmung zur höchsten Wirkung geleitet und sie vor aller anspruchsvollen Selbständigkeit bewahrt zu haben, jenem Uebel, womit uns die Renaissance beschenkte, und welches der unschuldigen, segensreichen Verbindung der Kunst mit dem Handwerk, dem volksthümlichen Weben und Schaffen für immer ein Ende bereitete.

Die Emailmalerei findet sich nur in jenen Gegenden verbreitet, wo Traditionen altrömischer oder byzantinischer Kunstübung vorhanden sind; sie beschränkt sich auf Prachtgeräthe, Reliquienschreine, sowie kleinere Gegenstände, und producirt mehr fabrikmäßig nach älteren Mustern. Ihre Stätten sind Köln, überhaupt die Gegenden des Niederrheins[3], dann in Frankreich Limoges,

---

[1] Das sogen. Schwarzloth. [2] l. c. cap. 20.

[3] Quast & Verneille, Les émaux d'Allemagne et les émaux limousins, Paris 1860.

welches der Technik den Namen verlieh. Die Eintheilung des Emails wurde schon früher gegeben[1], wir wollen sie hier nochmals ausführlicher erwähnen:

Das Mittelalter kannte zwei Klassen desselben[2], das Zellenemail (cloisonné oder electrum) und das Grubenemail (champlevé). Das erstere wird durch Auflöthen feiner Goldstreifen, in der Richtung der Conturen einer Zeichnung, auf eine Goldplatte und Ausfüllen der dadurch entstandenen Zellen mit farbigen Glasflüssen; das zweite auf Kupferplatten durch Vertiefung aller farbig zu gebenden Stellen und Stehenlassen der Conturen hergestellt. Theophilus schildert das Verfahren beim Electrum:

‚Schneide mit Maß und Lineal Streifen vom dünnsten Golde, daraus du mit einer feinen Zange die Gegenstände biegst und formst, welche du in den Elektren darstellen willst: Kreise, Knoten oder Schnörkel, Vögel, Thiere, oder Gebilde von Menschen; ordne die Stücke dann besonders, jedes an seinem Orte, und mache sie über Kohlen vermittelst feuchten Mehles haften. Hast du ein Stück vollendet, so löthe es mit höchster Vorsicht an, daß das zarte Werk und dünne Gold nicht in Unordnung gerathe, oder zu fließen anfange. So verfahre zwei- oder dreimal, bis die einzelnen Stücke halten. Ist so die Vertheilung und Löthung für alle Elektren beendet, so nimm alle Arten von Glas, welche dir zu solcher Arbeit dienen, brich von den einzelnen Stücken ein wenig ab, lege diese Theile zusammen auf ein Stück Kupfer, jedes aber für sich, bringe sie dann in's Feuer, häufe Kohlen herum und darüber, blase fleißig und beachte, ob sie gleichmäßig schmelzen; ist dem so, dann mache von allen Gebrauch; ist ein Stück aber härter, so lege es beiseite. Nimm nun die einzelnen Stücke des erprobten Glases, bringe sie einzeln in's Feuer; sobald das Glühen eintritt, wirf sie in ein kupfernes Gefäß mit Wasser, und alsogleich zerspringen sie in kleine Theile, die du mit dem Hammer zermalmst, bis das Pulver fein ist; wasche es durch, lege es in eine reine Muschel: so vertheilst du die einzelnen Farben. Dann nimm ein Stück jenes gelötheten Goldes, hefte es mit Wachs auf eine Tafel und schöpfe mit einer wie zum Schreiben geschnittenen Gänsefeder — nur mit längerem Schnabel und ohne Spalt — aus einer der Farben des Glases, welche du willst, in die Zellen. Ist ein Stück gefüllt, so stelle es über ein dünnes Eisen und bedecke es mit einem andern hohlen Eisen, welches mit feinen Löchern durchbohrt ist, damit die Asche abgehalten wird. Stelle dann Kohlen zusammen, setze sie in Flammen und das Eisen hinein. Hast du eine halbe Stunde gewartet, so decke ab und stelle es zur Abkühlung beiseite. Wenn du nun öffnest, nimm das Electrum heraus, wasche es, fülle es neuerdings ein und schmelze es wie vorher, bis das Geschmolzene gleichmäßig eingedrungen ist. Dann reibe es auf einem sandigen Stein, bis das Gold überall gleichmäßig zum Vorschein kommt‘ ꝛc.[3]

---

[1] S. 305, Anm. 3. [2] Labarte, Les arts ind. t. III.
[3] Lib. III, c. 53. 54.

Bei diesem Verfahren konnten die Umrisse ebenso fein als gleichmäßig hergestellt werden, was bei dem Grubenemail nicht möglich war; man ließ dann später bei letzterem die Fleischpartien menschlicher Körper unberührt stehen, vergoldete sie und gravirte nur die Details hinein, während Hintergrund und Gewandung vertieft und emaillirt wurden. Später, im dreizehnten Jahrhundert, war noch eine dritte Art in Brauch, wobei ein durchsichtiger Ueberzug der Schmelzfarbe über die im Relief flach herausgetriebenen Theile gebreitet wurde.

Die Teppichweberei und Stickerei hatten ihren Sitz in Byzanz und Sicilien; aber auch in nordischen Ländern bemühte man sich, derartige Motive nachzuahmen, besonders heraldische Thiergebilde und ornamentirtes Blattwerk; dann wurden figürliche Darstellungen eigener Composition entworfen. Diese Kunst lag zumeist den Frauen ob, wurde aber in den Conventen auch von Mönchen geübt, wie denn im Kloster S. Ulrich zu Augsburg im zwölften Jahrhundert drei Teppiche hergestellt wurden[1]. Altäre, Chorstühle und Wände der Kirchen pflegte man mit Teppichen zu behängen; auch die Schlösser der Fürsten enthielten Wandverkleidung, Vorhänge und Stickereien für die Sitze. Wie einst in frühen Jahrhunderten des Christenthums der Luxus mit gestickten Kleidern, die sich ganz mit biblischen Scenen bedeckten, unter den Reichen allgemein verbreitet war, so auch wieder im Mittelalter; Otto III. z. B. trug einen Mantel mit Scenen aus der Apokalypse, in einem Kloster angefertigt. Die englischen Frauen zeichneten sich im elften Jahrhundert durch die Kunstfertigkeit der Stickerei aus, und ihre Werke fanden allgemeine Bewunderung[2]. In Frankreich gab es schon während des dreizehnten Jahrhunderts eine Zunft der ‚tapissiers', und in Poitou blühte eine lebhafte Fabrikation von Teppichen mit figürlichen Darstellungen.

Ueber die Sculpturen des elften Jahrhunderts äußert sich Labarte in folgenden Worten[3]:

‚Die Werke der Sculptur in Deutschland am Ende des zehnten und im elften Jahrhundert stellen sich unter zwei Gesichtspunkten dar: theilweise findet man schwere Umrisse, degenerirte Formen, Erinnerungen der römischen Kunst, jedoch modificirt durch byzantinische Vorbilder, übertriebene Gesten und im Ausdruck ein Streben nach Originalität, das in's Bizarre übergeht. Die Figuren ermangeln keineswegs der Bewegung, aber sie sind roh in der

---

[1] Steichele, Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg III, S. 132; bei Woltmann I, S. 290.

[2] Jubinal, Les tapisseries historiées, Paris 1838; Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries à personnages, Paris 1840. Cahier et Martin, Mél. d'archéol. vol. II—IV. Müntz, La tapisserie, Paris 1885. Michel, Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or, d'argent et autres tissus précieux en Orient pendant le moyen-âge, Paris 1852.

[3] Les arts ind. I, p. 80—81.

Ausführung und documentiren den Verfall der Kunst. Bei andern erkennt man verständige Anordnung der Compositionen, richtige Bewegung mit ernster Haltung, vollständige Kenntniß der Traditionen des Alterthums und in der Ausführung Feinheit und Vollendung. Zu den ersteren Werken gehören das Crucifix im Schatz der Kathedrale zu Hildesheim von S. Bernward; die Broncethüren derselben Kirche, und die mit Reliefs bedeckte, unter seiner Direction angefertigte Säule; die Leuchter aus seiner Schule, und die Basreliefs im Schatz des Münsters zu Aachen, Geschenke des Kaisers Heinrich II. Diesen Monumenten sind andere an die Seite zu stellen, welche ebenfalls in Deutschland zu jener Zeit ausgeführt wurden, aber doch einen anderen Stil verrathen: so das Elfenbeinrelief für Adalbero, Bischof von Metz; die Reliefs in Gold auf dem Deckel des Manuscripts der Abtei von S. Emmeran, unter Ramwold ausgeführt — mit den Gestalten Otto's II. und der Kaiserin Theophano —, jetzt in der Bibliothek zu Gotha, dann das Crucifix auf dem Grabe der Gisela, und das Relief auf dem Deckel des Evangeliars von Heinrich II. in der Bibliothek zu München. Dieselbe Schule kann nicht so verschiedene Werke produciren; in den erstgenannten muß man die Hand noch wenig geübter Künstler erkennen, die sich kaum aus dem Dunkel emporgerungen, das den Occident im zehnten Jahrhundert bedeckte, und neue Wege für eine Kunstanschauung suchten; die zweiten sind aus der Hand von Künstlern hervorgegangen, welche völlig geübt und im Besitz alter Traditionen waren: Griechen allein konnten zu jener Zeit Werke eines Stils produciren, der in Contact steht mit dem der Miniaturen des zehnten Jahrhunderts.'

Wir befinden uns damit auf dem Boden der Frage über den Einfluß byzantinischer Kunst auf jene des Abendlandes, speciell auf die deutsche, und wollen dieselbe, ehe wir den einzelnen Denkmälern, besonders den Miniaturen, näher treten, vom historischen Standpunkt erörtern. Schnaase betont, daß Karl der Große und die Ottonen sich bemüht hätten, Vermählungen mit dem griechischen Kaiserhause anzubahnen, daß Gesandtschaften ausgerüstet und Geschenke ausgetauscht worden seien, daß aber diese Bemühungen nur geringen Erfolg gehabt hätten, da der Geist der Nationen dem entgegenstand. ‚Man darf nur den Bericht des Liutprand über seine Schicksale als Gesandter Otto's am Hofe von Constantinopel lesen, um sich davon zu überzeugen, daß bei diesem Tone gegenseitiger Grobheit und Prahlerei kein bleibender Verkehr möglich war.'[1]

Aber der Austausch von Kunstideen beruht nicht allein auf den Beziehungen der Höfe und der Feinheit oder Grobheit ihrer Gesandtschaften; es

---

[1] Bd. IV, S. 719. Das Urtheil von Schnaase, daß ‚Theophano stets undeutscher Gesinnung wegen vom Volke gehaßt worden sei, und nicht ganz mit Unrecht', ist unhistorisch; ihre Regierung war ein Segen für Deutschland, und sie erfüllte ihre Pflichten gegen das Reich ebenso, wie gegen ihren Sohn, auf's Gewissenhafteste. Vgl. Giesebrecht.

gab im Mittelalter eine große internationale Macht, deren Wirksamkeit alle Nationen verbindet: die Kirche. Die Kunstübung lag in den Händen der Klöster [1], sie waren gewohnt, nach Vorbildern zu arbeiten, und da Italien in der Kunst zurückgeblieben war, scheint es natürlich, daß sie nach byzantinischen Arbeiten suchten. Die abendländische Kunst bedurfte zur Zeit ihres Wiedererwachens einer festen Ordnung, um sich aus der gänzlichen Verwilderung zu erheben, sie bedurfte einer stilistisch durchgebildeten Formenwelt, um überhaupt zum Dasein zu gelangen. In der byzantinischen Kunst traten die ehrwürdigen Ueberlieferungen der Kirche aus den Zeiten ihrer Gründung her in einer abgeschlossenen Formsprache zu Tage, deren Schärfe und Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig ließ. Wir müssen deßhalb die Kirche als Hauptvermittlerin dieser künstlerischen Neigungen, wie überhaupt als Quelle geistigen Lebens im Mittelalter ansehen [2]: durch die Pilgerfahrten, durch den Handel waren byzantinische Vorbilder, besonders des Kunsthandwerks, zu den deutschen Bischöfen und in die Klöster gelangt, ja es ist eine innere Verwandtschaft zwischen dem ernsten, ascetischen Geist der byzantinischen Kunst und dem Erwachen religiösen Lebens in Deutschland, der Erneuerung der Klosterzucht, dem Wirken und Arbeiten so vieler ausgezeichneter Bischöfe in aller Strenge der frühen christlichen Kirche. Deßhalb können wir dem Urtheil von Schnaase nicht beipflichten, wenn er sagt, ‚daß von einem engeren, geistigen Zusammenhang der abendländischen Völker, von einer Anerkenntniß ihrer Superiorität, welche bestimmen konnte, sich auch in künstlerischer Beziehung nach ihnen zu richten, keineswegs die Rede sein kann, daß vielmehr nur ein mercantiler Verkehr bestand‘ [3]. Daß nicht bloß ein mercantiler Ver=

[1] Wenige Stifter geistlicher Orden haben ihren Anhängern künstlerische Beschäftigungen untersagt, die meisten sie aufgemuntert; so heißt es in der Regel des hl. Benedict: ‚Artifices si sint in monasterio, cum omni humilitate faciant ipsas artes.‘ Cod. Regul. Monast. et Canon., ed. Holsten. 1754, t. I, p. 130. Dieser Regel folgten auch die Camaldulenser und Prämonstratenser. Wir finden sogar Beispiele, daß Künstler der Klöster Erlaubniß erhielten, in den Städten sich niederzulassen. Vgl. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, Bd. I, S. 192.

[2] Müntz, La tapisserie p. 82: ‚Ce fut des monastères, dont l'esprit d'initiative pendant la première moitié du moyen-âge ne saurait être assez célebré.‘

[3] IV, S. 721. Die späteren Ausführungen widersprechen dem völlig und zeigen, wie unsicher der Autor hier in seinen Anschauungen ist. S. 733 heißt es: ‚Das Bedürfniß, das ihn herbeizog (den byzantinischen Einfluß), war zunächst ein technisches. Sobald die Bildung sich auch nur um ein Geringes hob, mußte man die Plumpheit und Haltlosigkeit der Zeichnung wahrnehmen, und sobald man byzantinische Arbeiten kennen lernte, den Wunsch empfinden, sich ihre bessere Technik anzueignen. Allerdings umfaßte diese Aneignung auch den Stil der Zeichnung, in welchem sich Technisches und Geistiges mischt. Aber auch dafür war ein bestimmter Anknüpfungspunkt vorhanden. Das vorherrschende Bedürfniß des Abendlandes in dieser Epoche war, Ordnung und Regel an die Stelle der Verwilderung und Gedankenlosigkeit zu bringen: diese Eigenschaften fand man in den byzantinischen Arbeiten‘ ꝛc. Was bedeutet das anderes, als

kehr bestand, beweist schon das Dasein einer ‚Schedula' des Theophilus, der sich gänzlich vertraut zeigt mit den Farbenmischungen der Griechen, ihrer Technik, die er aus dem bloß mercantilen Verkehr sicher nicht schöpfen konnte, wozu vielmehr internationale Verbindungen innerhalb der Klöster durchaus nothwendig waren.

Sehen wir nun die Thätigkeit eines deutschen Bischofs jener Zeit an. Meinwerk von Paderborn, ‚dieser sowohl in politischen, als in Kunstangelegenheiten höchst gewandte und segensreich wirkende Mann, entwickelte eine rastlose Bauthätigkeit, die den erleuchteten Kirchenfürsten zu einem würdigen Repräsentanten des geistlichen Mäcenatenthums für bildende Künste machte, wie es an Piligrin von Köln, Willigis von Mainz, Bernward und Godehard von Hildesheim, Gebhardt und Thiemo von Salzburg, Altmann von Passau, Adalbero von Würzburg, Anno von Köln, Friedrich von Münster, wie an dem französischen Eligius, und andern, verwandte Beispiele hat'[1]. Er gründet den herrlichen Dom, baut einen bischöflichen Palast mit Kapellen und Säulengängen, errichtet die Alexiuskapelle, jene des hl. Benedict, das Kloster Abdinghof, die Bartholomäuskapelle, später die Bustorfer Stiftskirche; außerdem baut er fast die ganze Stadt um, bereichert die übrigen Kirchen Westfalens beträchtlich mit Kunstgegenständen aller Art, darunter mit kostbaren Metallarbeiten. Die Domschule, von ihm organisirt, bringt Physiker, Mathematiker, Schreiber und Büchermaler hervor. Für seine weitgehenden Zwecke ist er bemüht, fremde Künstler herbeizurufen: 1017 erscheinen für den Bau der schönen Bartholomäuskapelle, nördlich vom Dom, aus Süditalien ‚operarii graeci'. Zwei Reisen hatten den Bischof nach dem Süden geführt und ihm, wie Bernward, Gelegenheit geboten, italienische und griechische Künstler aus Italien mitzubringen[2], um so willkommene Lehrer zu besitzen. Wie Bischof Balderich von Lüttich den italienischen Maler Johannes, den auch Otto III. beschäftigte[3], einen byzantinisch arbeitenden Meister, als Kunstrath

---

die Superiorität des byzantinischen Stiles anerkennen? Ebenso heißt es S. 629, daß man die einzigen Kunstwerke, deren man habhaft werden konnte, die byzantinischen, als Studienmittel benutzte.

[1] Ilg, in der Einleitung zum Theophilus, S. XLIII—XLIV. Thiemo, Erzbischof von Salzburg, dessen künstlerische Erziehung von dem Verfasser der Passio Thiemonis fast mit denselben Worten geschildert ist, wie jene des hl. Bernward. Cfr. Mon. G. Ss. XI, 53. Thiemo war zu Niederaltaich erzogen, wo es eine blühende Schule gab; in seiner ‚Vita' heißt es: ‚Non modo eas artes, quas liberales appellant, sed et mechanicas, universas simul, pictoriam, fusoriam, sculptoriam, carpentariam omniaque eiusmodi genera et species assequebatur.' Vgl. Fiorillo, Deutschland, Bd. I, S. 187.

[2] d'Achéry et Mabillon, Acta ord. S. Ben. t. VIII, p. 388. Vgl. Kreuser, Der christliche Kirchenbau, Bonn 1851, S. 317.

[3] ‚Quidam gente Langobardus, ordine episcopus, arte pictor egregius.' Pertz, Mon. Germ. Ss. VIII, 265 sq.; Ss. IV, 729 sq. Im Dienste Adalberts von Bremen

bei sich hielt; wie Bernward seine Zeichner auf Reisen in Frankreich und Italien mit sich führte, so suchte auch Meinwerk fremde Lehrer für seine Bauschule; auf den Bauplätzen und in den Werkstätten verkehrte er selbst mit ihnen und verfolgte aufmerksam alle Fortschritte. 1073 mußte der Abt Wino des Klosters zu Helmershausen, das sich seiner besonderen Gunst erfreute, nach dem heiligen Lande ziehen, um seinem Gönner den Plan der Grabeskirche zu verschaffen[1], nach welchem drei Jahre später die Stiftskirche von Bustorf vollendet wurde. Im Kloster zu Helmershausen lebte jener Mönch Rogkerus, den Ilg mit Theophilus identisch erklärt, und der für den Bischof Heinrich von Werl den schönen Tragaltar fertigte, der noch heute im Domschatz zu Paderborn sich befindet; hier sehen wir neben der Figur Mariä die — allerdings fehlerhafte — Inschrift, welche die byzantinische Kunst ihr zuertheilt. 1175 fertigte ein Mönch dieses Klosters, Herimannus, für den Herzog Heinrich ein Evangeliarium unter byzantinischem Einfluß in den Miniaturen. Bruno von Köln hatte griechische Lehrer um sich, mit denen er zu disputiren pflegte[2], nicht bloß, wie Schnaase meint, ‚weil er als Vorsteher der kaiserlichen Kanzlei der griechischen Sprache bedurfte'[3]; Otto III. erhielt neben Bernward von Hildesheim den Calabresen Johannes zum Lehrer. Daß sich auch in deutschen Klöstern griechische Mönche aufhielten, sehen wir an Reichenau[4], und bei dem Austausch dieser großen Kunst- und Culturstätten des Mittelalters nicht nur von wissenschaftlichen Meinungen — wie dieß zwischen Tegernsee, unter Gozbert, und dem Kloster von S. Emmeran in Augsburg bekannt ist —, sondern auch von Künstlern selber, mußten sich griechische Einflüsse schnell verbreiten. Labarte geht sicher zu weit, indem er eine starke Einwanderung griechischer Künstler im Geleit oder auf Veranlassung der Kaiserin Theophano anzunehmen geneigt ist; daß letztere aber bei lebhaftem Interesse für Deutschland und seine Bedürfnisse, wie es durch ihre Regierung bestätigt wird, auch

---

steht dann noch ein Maler Transmandus, ‚pictor ab Italia'. Näheres über Johannes bei Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, Bd. I, S. 75. 76. Ebendaselbst seine Grabschrift. Johannes war auch Baumeister und stand als solcher dem Bischof von Lüttich zur Seite.

[1] Vita b. M. c. 70 (Leibnitz, Ss. rer. Brunsvic. I, p. 562). Von Burchard, Bischof von Halberstadt, heißt es, daß er die Kathedrale geschmückt habe: ‚Et aedificationem picturis famose pompavit.' Chron. Halberst. ap. Leibnitz t. II, p. 125. Otto von Bamberg ließ im Chor Malereien ausführen, Gottfried von Auxerre Malereien und Glasfenster in seiner Kathedrale. Cfr. Éméric-David, Histoire de la peinture, Paris 1863, p. 111.

[2] Ruotgeri vita B. c. 7. [3] a. a. O. S. 720, Anm. 2.

[4] Giesebrecht I, 324. Die Anwesenheit eines griechischen Malers, der die Tochter Heinrichs von Sachsen, Hedwig, gelegentlich ihrer Vermählung porträtiren sollte, berichtet die Chronik von S. Gallen, Pertz, Mon. G. Ss. II, p. 123. Das Vorhandensein griechischer Mönche in Toul ist bezeugt Mon. G. Ss. IV, p. 501; ebenso die Aufnahme derselben in Klöster Mon. G. Ss. IV, p. 445. 452. Den Austausch der Künstler betreffend vgl. Pez, Anecdota t. VI, pars I, p. 146, n. 12.

den künstlerischen Richtungen, welche mit dem kirchlichen Leben eng verwachsen blieben, durch Herbeiziehung einzelner griechischer Lehrer ihre Sorge gewidmet habe, ist ganz natürlich[1]. Dem Einfluß dieser Lehrer ist die byzantinisirende Richtung der deutschen Kunst zuzuschreiben, wie bei Miniaturen und den Werken der Goldschmiedekunst, auch der Emailmalerei, hervortritt. Diese ganze Erscheinung aber nur ,aus den Nachwirkungen jener verhältnißmäßig wenigen, im zehnten Jahrhundert vorhanden gewesenen Künstler, aus der Benutzung der von ihnen hinterlassenen Recepte und der Nachahmung durch den Handel hierher gelangter Vorbilder' zu erklären, wie Schnaase thut[2], hieße die große geistige, lebensvolle, kirchliche und künstlerische Bewegung der Zeit mit ihrer lebhaften Fühlung der Bestrebungen anderer Nationen, wie wir es im Theophilus nach der kunsttechnischen Seite hin würdigen können, mißverstehen. Dann kann die Anzahl der aus Constantinopel hierher gelangten Vorbilder nicht gering gewesen sein, denn das ganze Abendland suchte diese Vorbilder mit besonderem Interesse auf, und ein Zusammenhang der phantastischen Thiergebilde romanischer Bauten mit byzantinischen Webereien ist von Springer nachgewiesen[3]. Ueber Venedig und zu Lande, durch Ungarn, wurde ununterbrochen eine Menge von Kunstwerken eingeführt; seit den Kreuzzügen ließen sich auch deutsche Kaufleute in Byzanz nieder, von deren Anwesenheit später ein Schreiben Conrads III. an den Kaiser Johannes Zeugniß ablegt, in welchem um eine Baustelle für eine deutsche Kirche ersucht wird[4].

Dieser byzantinische Einfluß in Deutschland, wie in Frankreich, war kein derartiger, daß er den einheimischen Bildungstrieb völlig beherrschte, sondern indem die abendländische Kunst die Superiorität, den kräftigenden, erziehenden Einfluß dieses festen Organismus erkannte und sich an ihn anlehnte, ward ihr eigenes Bewußtsein geweckt[5]: die byzantinische Kunst war der Spiegel, in dem die abendländische ihr eigenes Wesen erkannte, und der zuverlässige Führer zur Bethätigung eigenen Lebens.

---

[1] Der goldene Altar, den Heinrich II. der Kirche zu Basel schenkte und der jetzt im Museum zu Clugny sich befindet, zeigt in romanischen Arkaden rein griechische Figuren, so die Engel mit Stab und Weltkugel. Abbildung bei Bayet, L'art byz. fig. 104.

[2] A. a. O. S. 732. Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen I, S. 6: ,Infolge der Vermählung der griechischen Prinzessin Theophano mit dem Kaiser Otto II. läßt sich ein starker Einfluß byzantinischer Kunst wahrnehmen.' v. Rumohr, Ital. Forschungen I, S. 350 sagt bezüglich der Einwirkung byzantinischer Künstler auf Italien: ,Bereitung und Handhabung färbender Stoffe können nimmer bereits Vollendetem abgelauscht werden; überall geschieht die Fortpflanzung solcher Vortheile durch eine glückliche Vereinigung von Beispiel und Anweisung, die nur in dem Verhältniß des Schülers zum Lehrer denkbar ist.'

[3] Mittheilungen der k. k. Central=Commission Bd. V, 1860, S. 69 ff.

[4] Otto Frising. de gestis Frid. I. Imp. lib. I, c. 23.

[5] Bayet, L'art byz. p. 314: ,L'art d'Orient a plutôt contribué à éveiller chez eux la conscience de leurs qualités propres.'

A. Miniaturen bis zur Mitte des zwölften Jahrhunderts.

Die Miniaturmalerei der karolingischen Epoche hatte sich auf die größeren westlichen Klöster beschränkt, vorzüglich auf die des hl. Martinus in Tours und in Metz, während die östlichen Provinzen diesen Kunstbestrebungen fern standen. Den Zustand der Malerei im zehnten Jahrhundert lernen wir aus dem Wessobrunner Codex — mit dem althochdeutschen Gebet —, aus dem Lucan in S. Gallen, aus dem Evangeliarium des hl. Ulrich, aus der Uebersetzung der Evangelien des Otfried, dem Psalter der Bibliothek zu Stuttgart, dem Gebetbuch aus Prüm, bei Trier, näher kennen. Sie zeigen mehr oder weniger die Hülflosigkeit einer aus der Barbarei sich losringenden Zeit, das Suchen nach festeren Principien, das Ringen nach Formen, die den Idealen der Religion, den heiligen Typen, angemessener scheinen, als jene derbe, naturalistische Formanschauung der karolingischen Epoche. In dem Bestreben, diesen neuen Ausdruck, wozu das gesteigerte religiöse Gefühl drängt, zu finden, ohne feste Ordnung und Stilgesetz, noch nicht im Besitz genügender Bildung, die Natur richtig zu sehen und als Lehrmeisterin zu benutzen, wird der Ausdruck oft ein gewaltsamer, verzerrter, treten Verrenkungen und Monstruositäten auf, die der Natur völlig widersprechen. Der Wessobrunner Codex[1] enthält rohe, nur schwach colorirte Federzeichnungen aus der Legende des heiligen Kreuzes, und seine Entstehung fällt in den Anfang des neunten Jahrhunderts. Ebenso zeigt der Lucan von S. Gallen[2] nur angetuschte Federzeichnungen in einer landkartenartigen Weise, welche den Begriff einheitlicher Compositionen, bildmäßiger Auffassung, gänzlich preisgibt. Die Darstellungen sind lebhaft, die Gestalten kurz, mit dicken Köpfen. Nicht weniger roh erscheinen die Federzeichnungen in der Evangelienübersetzung des Otfried, welche schon in die zweite Hälfte des neunten Jahrhunderts gehören[3]. Das Gebetbuch des Klosters Prüm befindet sich in der Nationalbibliothek zu Paris (Nr. 9448 lat.), und seine Entstehung fällt in das letzte Viertel des zehnten Jahrhunderts[4]: wir sehen hier die Art beginnender Kunstweise in ungeschickten Figuren, übertriebenen und lächerlichen Geberden. Die Köpfe mit den kurz abgeschnittenen Haaren, der kurzen, derben Nase, der tiefen Falte um den Mund, sind alle völlig gleich in Form und Ausdruck eines blöden Lächelns. Die Figuren stehen mit gebogenen Knieen, Füße und Hände sind

---

[1] München, Staatsbibliothek Cod. cimel. 20.

[2] Stiftsbibliothek Nr. 863. Abbildung bei Woltmann, Geschichte der Malerei I, Fig. 66.

[3] Bibliothek zu Wien. Vgl. Waagen, Kunstdenkmale in Wien II, 11; Handbuch der Malerschulen I, S. 5. Die zwei Bilder der Kreuzigung und des Einzugs in Jerusalem nehmen eine ganze Seite ein, das Abendmahl ist von späterer Hand.

[4] Labarte II, p. 215, pl. 51.

unförmlich lang, die Finger auswärtsgebogen, so an der riesigen, segnenden Hand des in Jerusalem einziehenden Erlösers, welche so groß ist wie der Arm. Die Figuren werden reihenweise übereinandergebaut, so daß man von den zurückstehenden nur die Köpfe sieht. Die Steinigung des Stephanus zeigt bei den Mördern völlig leblose Geberden und blöden, lächelnden Ausdruck. Das Colorit ist mäßige Gouache, aber kraftlos, und bewegt sich in stumpfen, rothen, blauen und grünen Tönen. Augenscheinlich haben den Maler altchristliche Vorbilder, sei es wirklich, oder nur in der Erinnerung, zu seiner Arbeit inspirirt.

Das Evangeliarium des hl. Ulrich, Bischofs von Augsburg (923—973), in der Bibliothek zu München[1], enthält Bilder der Evangelisten und des Erzengels Michael, den Drachen tödtend, im Stil der karolingischen Schule des neunten Jahrhunderts. Der Kopftypus ist auch hier wieder in allen Figuren derselbe, die Drapirung fehlerhaft entworfen, das Colorit roh; übermäßige Anwendung von Gold und Silber wird für die letzte Epoche der karolingischen Malerei charakteristisch.

Ein Manuscript der Nationalbibliothek zu Paris (Nr. 18005) stammt aus den ersten Jahren des elften Jahrhunderts, wurde in Deutschland gefertigt, und ist das Werk eines Künstlers, der dem griechischen Einfluß augenscheinlich fern steht, ein Sacramentarium in Quart mit vielen Miniaturen[2]. In der ersten sehen wir Christus am Kreuz, von einem Rahmen umgeben, mit sechs eingeflochtenen Brustbildern, welche die zur Zeit der Ottonen beliebte Krone tragen, wie sie bei Otto II. auf dem Deckel des Evangeliars, in der Bibliothek zu Gotha, vorliegt[3]. In einer Miniatur auf ganzer Seite findet sich eine von der griechischen Auffassung abweichende Darstellung der Himmelfahrt: der Erlöser steigt in gerader Haltung zum Himmel auf, nicht auf einem von Engeln gehaltenen Throne sitzend. Die Zeichnung wurde mit der Feder entworfen, aber fast ganz von leichter Gouache zugedeckt. Modellation ist noch nicht vorhanden, die Schatten sind durch einen einfachen Strich dunkleren Tones angegeben.

Neben diesen Miniaturen, welche die Existenz ungeübter Maler documentiren, gibt es andere, welche entschieden Kenntniß alter Traditionen verrathen, und in denen die Schule griechischer Künstler sich bemerklich macht. Der Faltenwurf ist straffer, im Fleisch treten die bekannten braunen Töne mit grünen Schatten, wie in byzantinischen Miniaturen auf, bei Gewändern die Purpur-

---

[1] Cod. cimel. 53. Unter den zwei ersten Miniaturen die Inschrift: Deus propitius esto Uodalrico peccatori. Gleiche Inschrift trägt ein ähnliches Evangeliarium des britischen Museums (Harleian 2970). Waagen, Handbuch der Malerschulen I, S. 7; Treasures of Art in Great-Britain I, p. 196.

[2] Labarte II, p. 215. Ebenso frei von byzantinischem Einfluß ist das Evangeliar der Universitätsbibliothek zu Würzburg (M. perg. theol. n. 66), von dem Schnaase IV, S. 627, eine Beschreibung gibt.

[3] Labarte I, p. 238.

farbe; die Hintergründe sind golden. Dieser Einfluß griechischer Kunstweise manifestirt sich in einer Anzahl von Codices, die größtentheils für Mitglieder der kaiserlichen Familie hergestellt wurden. Mit reichen Geschenken und stattlichem Gefolge war Theophano nach Deutschland gekommen[1]; vielleicht wirkten mitgebrachte Bücher und Kunstwerke, oder ihre Begleiter selbst auf die Entfaltung dieser plötzlich auftauchenden Richtung ein, welche von der älteren Kunstweise erheblich absticht.

Unter den illuminirten Codices dieser Art ist das schöne Evangeliarium der Pariser Bibliothek (Nr. 8851 lat.) hervorragend[2]. Es enthält fünf große Miniaturen auf ganzer Seite und viele Initialen nebst decorativem Ornament. Auf dem ersten Blatt sehen wir eine größere Composition, deren Mitte der in einer Glorie thronende Erlöser in rother Tunica mit Evangelienbuch, im jugendlichen, unbärtigen Typus, einnimmt; der Kopf ist fein ausgeführt, der Hintergrund golden[3]. Die Glorie wird von vier Medaillons gestützt mit den Symbolen der Evangelisten, das Ganze umschließt ein Rahmen, in dessen Ecken die Evangelisten an Pulten schreibend auftreten. Die Blätter 15, 52, 75 zeigen nochmals die Evangelisten Matthäus, Marcus und Lucas, unter byzantinischen Arkaden sitzend, die Embleme derselben in den Feldern der Bogen; Matthäus trägt ein langes Gewand mit Goldverzierungen, wie die griechischen Würdenträger, darüber einen goldbordirten Mantel. Die Proportionen sind etwas lang, die Gewänder von heller Farbe, nach antikem Schnitt, die Zeichnung ist im allgemeinen sorgfältig. Die Figur des hl. Johannes scheint von einer andern Hand, als die übrigen Bilder; die Zeichnung ist mager, schwarz conturirt, die Gouache nicht mit Weiß gehöht und dünner im Auftrag, als bei den andern Miniaturen. Das Buch enthält auch sehr gute Ornamente von reinem Stil, mehrere Seiten haben Goldranken und Blätter im älteren Geschmack. Zeichnung und Colorit[4] — eine mit Weiß gehöhte Gouachefarbe — differiren lebhaft von den unsicheren Arbeiten rein deutscher Erfindung, außerdem bezeugt eine den Erlöser begleitende Inschrift den griechischen Charakter[5]. In der Einfassung zum Evangelium des Matthäus befinden sich vier Kaiserbüsten: Heinrich I. (zweimal), Otto I. und Otto II.; vermuthlich ist die Handschrift für den letzteren angefertigt, der zugleich die Bilder seines Vaters und Großvaters anbringen ließ; von einem

[1] Mon. G. Ss. III. Widukind III, c. 74; Benedicti Chron. c. 38; Thietmar II, c. 9.

[2] Von König Karl V. der Kapelle von S. Denis geschenkt. Waagen findet neben byzantinischem Einfluß die deutsche Kunstweise vertreten. Vgl. Kunstwerke und Künstler in Paris S. 266.

[3] In der Mandorla griechische Umschrift. Die Motive der Evangelisten entsprechen gleichzeitigen byzantinischen Monumenten.

[4] Die Gründe sind farbig und streifig.

[5] ,Ἡ βασιλεία σου κυρίου βασιλεία πάντων τῶν αἰώνων καὶ δεσποτεία σου ἐν πάσῃ γινεᾷ καὶ γενεᾷ.‘

eigentlichen Porträt ist jedoch nicht die Rede, da sich die Züge nicht unterscheiden.

Ein Evangeliarium der Bibliothek zu Trier und der bekannte Codex von Echternach zeigen byzantinische Richtung, freilich nicht mehr die Schule Basilius' I., noch die des Constantin Porphyrogenitus, sondern jene der Decadenz unter Basilius II.; nichtsdestoweniger war dieselbe immer noch geeignet, die deutsche Malerei an Gesetz und Ordnung zu gewöhnen, sie zur Erkenntniß eines bestimmten Zieles zu führen[1]: die Roheit der Formen wird beschränkt, die Leblosigkeit des Colorits, welche in den Malereien des elften Jahrhunderts noch zu finden ist, schwindet allmählich, so daß im folgenden Jahrhundert schon sehr verdienstvolle Arbeiten auftreten.

Der Codex von Echternach ist nach alter Tradition ein Geschenk des kaiserlichen Ehepaares, Otto's II. und Theophano's; wie Otto II. eine mit Gold und Edelsteinen reichverzierte Handschrift der Kathedrale zu Magdeburg schenkte, sein und der Kaiserin Bildniß enthaltend[2], so erfreute sich Echternach ähnlicher Gunstbezeugung, da ihm ein nicht minder werthvolles Buch mit den Porträts Otto's III. und der kaiserlichen Mutter zukam[3]. Auf den vorherrschend griechischen Charakter der Malereien weisen nicht nur die Inschriften der Miniaturen, sondern auch einige Copien goldener Münzen des Constantinus in der Randeinfassung des Titels vom Evangelium nach Lucas, wobei ein orthographischer Fehler auftritt. Mit Recht vermuthete Waagen schon in dem vorher genannten Codex der Pariser Bibliothek außer entschieden griechischem Einfluß eine deutsche Kunstweise, also die Hand deutscher Zöglinge ausländischer Meister, neben Vertretern einheimischer Kunstrichtung; auch in dieser Handschrift sind mehrere Künstler nachweisbar, denn während ein Theil der Köpfe im Stil byzantinischer Figuren sich präsentirt, zeigen andere lange, platte Nasen, braunes Incarnat. Die Bilder der Evangelisten unterscheiden sich durch ein wesentlicheres Betonen des griechischen Charakters: einige derartige Inschriften sind mit lateinischen Buchstaben wiedergegeben, so das Wort ‚Ydriae' über den Wasserkrügen, bei der Hochzeit zu

---

[1] Éméric-David, Histoire de la peinture, Paris 1863, p. 128: ‚Quels que fussent les défauts des artistes grecs, ce peuple était encore digne de servir de maître aux Latins.'

[2] Meibom, Rer. Germ. Ss. t. II, p. 276, Chron. Magdeb.: ‚Librum ex auro et gemmis imaginem ipsius et Theophaniae coniugis eius continentem.' Den Codex von Echternach erwähnt zuerst Bertelius, dann Bruschius (Chronologia monasteriorum Germaniae, Sulzbaci 1682, p. 511) und Bertholet (Histoire ecclés. et civile du Duché de Luxembourg, 1742, t. III, p. 20). Ueber Echternach vgl. Bertelius, Historia Luxemburg., Coloniae 1605, fol. 1416. Die Abtei soll vom hl. Willibrord gestiftet worden sein.

[3] Nur letztere hat den Kaisertitel, das Manuscript stammt also aus der Zeit der Regentschaft (983—991). Vgl. v. Quast und Otte, Zeitschrift für christliche Arch. u. K. II, S. 250 ff.

Cana; der Evangelist Johannes ist mit weißem Bart, also griechisch ausgestattet. Merkwürdig erscheint die Bezeichnung des thronenden Erlösers als Regnator Olympi, auf einer von zwei Engeln gehaltenen Tafel, von den Häuptern der vier Cardinaltugenden umgeben. Die Seiten mit den Canones enthalten auf Arkaden jene in der byzantinischen Kunst beliebten Thiere, Störche, Pfauen, Hähne, dann kleinere Figuren, Zimmerleute, Arbeiter in Weinbergen und Bogenschützen; bei der Scene der Berufung des Matthäus sitzt dieser auf einem byzantinischen Postament [1].

Die Gleichnisse sind in mehreren Scenen vorgeführt, so das vom Weinberge in sechs, das vom großen Abendmahl in drei Bildern, ebenso das von Lazarus und dem reichen Manne. Von den Leidensstationen finden wir den Judaskuß; die Scene vor Kaiphas; den Fall des Judas; die Geißelung; die Dornenkrönung; die Kreuztragung, wobei Simon das seltsam gestaltete Kreuz — golden mit rother Einfassung — trägt. Die Kreuzigung zeigt den Herrn in violetter Tunica ohne Suppedaneum, daneben Sol und Luna, Stephaton und Longinus, wie auf den Elfenbeintäfelchen des Einbandes. Die Scene der drei Frauen am Grabe vor dem Engel ist byzantinisches Motiv; in der Himmelfahrt sehen wir den Erlöser zwischen zwei Engeln von dem Hügel aufsteigen, wo die Jünger und Maria in zwei Gruppen geschaart stehen. Von Personificationen treten auf: Sonne, Mond, Erde, Flüsse, die vier Elemente, die Winde; byzantinisch sind die Mäander, sowie die hintereinander gestellten merkwürdigen Thiere auf den unbeschriebenen Blättern; letztere dürften den Teppichen entnommen sein. Die Kronen der Könige und ihre Scepter erscheinen dagegen modern.

Das Evangeliarium in München [2] gehört derselben Richtung an, wie die beiden vorher erwähnten Manuscripte; auf zwei Blättern sehen wir hier eine größere Composition sich entfalten: die Huldigung der Länder an den thronenden Otto III. [3] Dieser sitzt, nach der Weise byzantinischer Herrscher, in feierlicher Haltung, mit Scepter und Kugel, in einem langen, mit breiten Streifen besetzten Gewande und Pallium vor einer Architektur, die ein Vorhang abschließt. Von rechts nahen zwei Bischöfe, links zwei Krieger; hinter den Prälaten setzt sich die Composition auf dem andern Blatt in den vier huldigenden Frauen-

---

[1] Vgl. Rathgeber, Beschreibung des herzoglichen Museums zu Gotha, 1835, S. 6—20. Der Verfasser nimmt deutsche Künstler byzantinischer Richtung an, hält aber einige Bilder für übermalt, daher der barbarische Stil einzelner Scenen. Hefner-Alteneck, Trachten I, Taf. 257, gibt einige der Miniaturen; der Deckel bei v. Quast und Otte a. a. O.

[2] Cod. cimel. 58.

[3] Giesebrecht (Kaiserzeit II, 609) hält den Kaiser für Heinrich II., da das Buch aus Bamberg kam; ebenda als Titelblatt eine Abbildung nach Förster, Denkmale II. Cfr. Cahier & Martin, Mélanges I, p. 186. Zu bemerken ist, daß Heinrich II. in den Miniaturen der Bamberger Codices immer mit kurzem Vollbart erscheint.

gestalten fort; an der Spitze Roma mit dem Tribut in einer Schale, Gallia mit einer Palme, Germania mit dem Füllhorn, Slavinia mit einer goldenen Scheibe. Germania trägt einen Kopfschleier, alle vier haben Kronen wechselnder Form, die Füße sind bloß, die Gewandung ist reich bordirt.

Künstlerisch wirkt in diesen Miniaturen die feine, stilistische Durchbildung des architektonischen Ramens: hier treten bei den spiralförmig ornamentirten Säulen, wie den Einfassungen der Bogen, schon romanische Motive schönster Zeichnung auf; auch die Throne, wie der des Kaisers Otto auf dem Bilde der Huldigung der Länder, mit Thierköpfen und Füßen, die Teppiche und Pulte zeigen romanischen Charakter und das architektonische Stilgefühl nicht minder frei entwickelt. In den Initialen wird der Typus der karolingischen Epoche, die phantastischen Thiergebilde, das verschlungene Blatt- und Riemenwerk, festgehalten und weiter ausgebildet [1].

Auf ikonographischem Gebiet berühren sich die Vorstellungen dieser Miniaturen größtentheils mit den entsprechenden byzantinischen, wie sie in den Monumenten auftreten, oder durch das Malerbuch vom Athos fixirt sind. So ist bei der Geburt Christi die der Legende des Metaphrastes entnommene materielle Auffassung in den Evangeliarien zu München, Gotha und Trier hervorstechend: Maria erscheint auf das Lager hingestreckt, in ihrer Nähe das in Binden gewickelte Kind, während das Malerbuch bekanntlich Maria ohne menschliche Schwäche knieend darstellt; dagegen wird die Verbindung der Botschaft des Engels an die Hirten, mit dieser Scene, in der Hermeneia angegeben, ebenso das Auftreten der drei Könige mit Kronen, denn es heißt im Malerbuch von dem einen der Magier: ‚mit der einen Hand faßt er das Geschenk, mit der andern seine Krone‘ [2]. Auch ist das gegenseitige Zeigen des Sternes, die Heimkehr der drei Könige in ihr Land, der Traum Josephs, der Kindermord in Gegenwart des thronenden Herodes, den griechischen Vorstellungen identisch. Auf den lehrenden Christus im Tempel folgt, wie im Malerbuch, die Taufe des Herrn mit assistirenden Engeln, dann die Versuchung, ebenfalls in mehrere Phasen zerlegt; denn sie ist eine dreifache: durch Genußsucht, Stolz und Ehrgeiz. Die drei Teufel, welche jene Laster vorstellen, haben gewöhnlich dieselbe Gestalt, zuweilen finden sich Verschiedenheiten, denn der Teufel des Stolzes ist der Teufel im eigentlichen Sinne [3]. Genau wie

---

[1] Unsicher steht dem byzantinischen Einfluß Woltmann gegenüber, denn S. 252 heißt es über den Charakter dieser Miniaturen: ‚Die Unsicherheit der Proportionen ist überwunden, und man kann, wie in der Technik, so auch in den maßvoll schlanken Verhältnissen der Figuren und dem classischen Stil der Gewandung vielleicht ein Studium byzantinischer Muster wahrnehmen.‘ Welche anderen Muster, so ist hier wohl erlaubt zu fragen, konnten denn überhaupt der ganz verwilderten deutschen Kunstübung vorliegen? die des gleichfalls hülflosen Italiens? oder ist diese Richtung aus dem deutschen Genius von selbst herausgewachsen?

[2] D. A. § 214. Manuel p. 159. [3] D. A. S. 180, Anm. 3. Manuel p. 166.

im Malerbuch folgen: die Berufung der Apostel; die Hochzeit zu Cana; die Unterhaltung mit der Samariterin am Brunnen. Gleichartig sind: die Heilung des Blinden; des Gichtbrüchigen am Teiche; der blutflüssigen Frau; des Gichtbrüchigen im Hause; des Besessenen; des Mannes mit der lahmen Hand; des Sohnes des Königlichen; des Knechtes vom Hauptmann von Kapharnaum; der Schwiegermutter Petri; des Wassersüchtigen. Die Austreibung der Teufel aus den Besessenen zeigt dieselben auf den Schweinen reitend; ebenso heißt es im Malerbuch: ‚die einen setzen sich auf dieselben, die anderen fahren in ihre Mäuler‘ [1]. Bei der Scene des dem Sturme gebietenden Erlösers sind die Winde in deutschen Miniaturen, wie im Malerbuch, als blasende Köpfe personificirt, es heißt da: ‚und oben in dem Gewölk blasen die Winde in die Segel‘ [2]. Die Scene des Wandelns auf dem Meere, die Erweckungen der Tochter des Jairus, des Sohnes der Wittwe, des Lazarus, zeigen Aehnlichkeiten; bei letzterer steht Lazarus in Binden gewickelt im Grabe, Maria und Martha knieen zu den Füßen des Herrn, in Uebereinstimmung mit den Vorschriften des Malerbuches und den byzantinischen Miniaturen. Die Uebergabe der Schlüsselgewalt an Petrus, wie sie im Münchener Codex auftritt, ist natürlich im Handbuch der Malerei übergangen: hier wird die Scene nur als dreimalige Frage an Petrus bezeichnet; dieser hält ein Blatt, auf dem die Antwort steht [3]. Anschaulich ist in dem Münchener Codex die dem Handbuch fremde Darstellung des Weherufs Christi über Jerusalem, wobei man in der unteren Hälfte der Composition die Belagerung der Stadt erkennt. Die Verklärung wird in dem ruhigen Stehen auf der Spitze des Berges wieder durchaus byzantinisch aufgefaßt.

Bei den Gleichnissen wird das Princip des Handbuches, nicht das Gleichniß selbst, sondern den Gedanken, die Anwendung desselben, in Formen zu kleiden, verlassen und mit großer Ausführlichkeit eine Darstellung des bildlichen Theiles der Gleichnißrede gegeben. Es ist dieß ein der deutschen Malerei im Gegensatz zu dem mehr philosophischen Abstrahiren der Byzantiner eigenthümlicher Zug, der sich in der Neigung zum Genrehaften ausspricht, und in der Zeit der deutschen Renaissance sind diese Gleichnißbilder in der That nur noch Genrescenen materiellsten Charakters. Die deutschen Miniaturen erzählen schon jetzt mit Breite und Behaglichkeit: so werden in der Parabel vom Weinberge, dann in der vom Gastmahl die einzelnen Episoden mit Vorliebe ausgemalt; in der letzteren tritt jeder der sich Entschuldigenden mit dem Motiv des Fernbleibens, dem Hause, den Ochsen, der Gattin, einzeln auf. Auch die byzantinische Miniatur schildert ausführlich, aber nicht breit, sie geht mehr in die Tiefe, auf den Zweck, auf die Idee hin, ist pathetischer, großartiger, voll Schwung und Poesie, wie die Prophetien des Alten Bundes, oder die heiligen Gesänge der Schrift, getragen von höherer Inspiration.

---

[1] D. A. § 236. Man. p. 171. [2] Das. § 235. Man. p. 170. [3] Das. § 316. Man. p. 203.

Die Passion ist in den vorliegenden Werken mit lebhaft bewegten Scenen geschildert, das Hauptgewicht liegt aber auch hier auf breiter, ausführlicher Erzählung, weniger in dem Herausbilden großartiger Motive. Bei der Kreuztragung schreitet der Erlöser hinter Simon her, der allein das Kreuz trägt, während im Malerbuch das Abnehmen des Kreuzes durch Simon betont wird. Das heilige Abendmahl kommt in den Miniaturen des Münchener und Gothaer Codex nicht vor. Die Kreuzigung zeigt in Uebereinstimmung ein goldenes Kreuz, der Erlöser trägt ein langes Gewand in Purpurfarbe — auch die Schächer sind bekleidet — seine Füße sind ohne Suppedaneum angeheftet; zu den Seiten erscheinen, wie auf byzantinischen Darstellungen, Longinus mit der Lanze und der Schwammträger, dann Maria und Johannes, darüber Sol und Luna in Personificationen. Die Auferstehung wird nur durch Ankunft der Frauen am Grabe repräsentirt, wobei der Engel abwehrend die Hand erhebt; dann folgen die Erscheinungen des Auferstandenen, und zwar in weißem Gewande und grünem Mantel. Bei der Himmelfahrt sehen wir den Erlöser die von oben herabgestreckte Hand Gottes erfassen und von ihr gleichsam emporgezogen; er schwebt in einer Mandorla gen Himmel, unten die Apostel und Maria in der Mitte. Ganz ähnlich die Darstellung in dem englischen Manuscript des hl. Aethelwold, Bischofs von Winchester, vom Ende des zehnten Jahrhunderts [1].

Die für Kaiser Heinrich II. angefertigten Codices lassen den byzantinischen Einfluß viel geringer erkennen, als die der Ottonenzeit [2]. Es wurde schon erwähnt, daß der Eifer des frommen Regenten, die Bibliothek des neuen Bisthums Bamberg mit Handschriften zu bereichern, eine Anzahl von Werken in's Dasein gerufen habe, die sich durch großen Reichthum an Miniaturen auszeichneten. Dieselben tragen einen eigenthümlichen Charakter an sich. Mit Recht sehen Labarte und Waagen in diesen Arbeiten eine deutsche Schule, die mit den älteren, antiken Reminiscenzen eine seltsame, phantastische und willkürliche Anschauung, ein völliges Aufgeben der Naturwahrheit verbindet [3].

---

[1] Abbildung bei **Humphreys, The illuminated books of the middle age, London 1870,** und **Westwood, Palaeogr. sacra, London 1843.**

[2] Merkwürdig von einander abweichende Urtheile finden sich bei Schnaase IV, S. 629—631. So heißt es zunächst über die Gruppe dieser Codices: ‚Sehr viel stärker als in diesen für die Kaiserin Theophano und die Ottonen bestimmten Werken zeigt sich das byzantinische Element in denen, welche für Heinrich II. verfertigt wurden.' S. 31: ‚Auch scheint es nicht, daß ihnen griechische Vorbilder vorlagen. Höchstens einige Gestalten der Evangelisten haben eine nähere Verwandtschaft mit byzantinischen Malereien ... Ueberhaupt finden sich keine Spuren byzantinischen Costüms, die heiligen Gestalten sind in hergebrachtem, antikem Gewande, gemeine Gestalten schon in der Landestracht dargestellt.' S. 632: ‚Indessen erhielt sich auch noch neben der byzantinisirenden Behandlung der Farben der freiere Sinn' 2c.

[3] So hat Kaiser Heinrich in einem Evangeliar zu Bamberg grünen Bart, die Haare sind häufig roth oder grün, wie bei irischen Malereien.

Spuren byzantinischen Einflusses sind ebenso bei Christus, wie bei den Evangelisten vorhanden, gehen aber in dem vorwaltenden Barbarismus bedeutungslos unter. Hier erreicht allerdings die aus dem christlichen Alterthum stammende, so viele Jahrhunderte fortgepflanzte Kunstweise ihr Ende. Waagen charakterisirt die Zeit in ebenso geistreicher als treffender Weise:

‚Diese Zeit des tiefsten Verfalls enthält doch die Keime zu einer eigenthümlichen Kunstweise. Die aus dem Alterthum stammende, so viele Jahrhunderte fortgepflanzte Kunstweise erreicht endlich ihr Ende. Neben einer auf Feier und ruhige Würde gehenden Auffassung, deren Motive ihr Verständniß verloren hatten, kommt die phantastisch-dramatische auf, welche in dem Bestreben, deutlich zu werden, zu gewaltsamen, übertriebenen, fast verrenkten Stellungen gereift und darin selbst auf die heiligsten Personen sich erstreckt. Wie für solche die ursprüngliche Tradition meist beibehalten wird, so auch für die heiligsten Vorstellungen jene alte, symmetrische Anordnung. In dieser neuen Kunstart werden eine Menge abenteuerlich-phantastischer Erfindungen ausgedrückt, denen die Apokalypse einen besonders reichen Stoff darbietet. Mit Ausnahme der heiligsten Personen tritt durchgängig das jedesmalige Costüm der Zeit auf, ja selbst diese sind nicht frei davon. Die Falten der Gewänder werden eng, anschließend und zeigen eine gleichzeitigen Sculpturen nachgebildete parallele Form, wie die spitzen, in einander geschobenen Keile. Für die Gesichter wird ein neuer Charakter allgemein: das Oval ist rund, die einzelnen Theile klein, die Augen weit geöffnet, die geraden, bei den Italienern kurzen Nasen bilden einen wenig idealen Typus. Die Verhältnisse sind, mit Ausnahme italienischer Malerei, sehr lang, die Glieder mager, die Unterbeine endigen in spitze, schwarz beschuhte Füße, auch die Hände sind klein. In der Behandlung ist die zeichnende Weise vorwaltend und von großem, technischem Geschick. Es sind oft nur Federzeichnungen mit starken Schattenstrichen, bald in einzelnen Theilen, auch ganz mit farbigen Strichen umzogen, zuweilen nur leicht schattirt; oft werden die Flächen mit durchsichtigen oder deckenden Farben ausgefüllt und die Theile hineingezeichnet. Architektonisches Beiwerk ist in der Regel nach romanischer Bauweise entworfen, daher häufig mit Ungeheuern verziert; hier hat sich noch am längsten die Behandlung mit Gouache erhalten. Die Initialen, öfter in sich beißende Drachen und in Thierköpfe ausgehend, oder auch nur mit der Feder, in Schwarz, mit ausgespartem Pergament als Lichtgrund ausgeführt, befinden sich häufig innerhalb eines farbigen, viereckigen Feldes.‘ [1]

Unter den Handschriften der Münchener Bibliothek gibt es fünf (Cimel. 56—60), die ein näheres Interesse beanspruchen. Wir finden hier ein Evangeliarium und ein Missale, in denen die Krönung Heinrichs II. und der Kaiserin Kunigunde vorkommt; die Proportionen sind

---

[1] So charakterisirt Waagen die Entwicklung der Miniaturen von 1000—1150. Kunstwerke und Künstler in Paris S. 266 ff.

darin überlang, die Bewegungen übertrieben, das System der Färbung ist ungleich, das Impasto verschwindet, an seine Stelle kommt eine trockene Art des Auftrags. Damit verbindet sich eine sorgfältige Ausführung, die mit der breiten, unsicheren Behandlung in der karolingischen Epoche einen starken Contrast bildet. Eigenthümlich ist das phantastische Spiel der Farben: breite, wechselnde Streifen ziehen sich hinter den Figuren hin. An symbolischen Formen treten neue Erfindungen zu Tage und, trotz der Unvollkommenheit der Zeichnung, eine große Lebhaftigkeit des Ausdrucks.

Sehen wir die Miniaturen etwas näher an. In dem Missale zu München (Cimel. 60) ist symbolisch die Krönung [1] des Kaisers ausgedrückt: er steht in der Mitte der Composition in etwas ungeschickter Haltung; hinter seinem Haupte, in einer Mandorla, der auf einem Regenbogen thronende Erlöser im Mosaikentypus, die rechte Hand in der sogenannten griechischen Segensform ausgestreckt, mit der Linken eine Krone auf das Haupt des Kaisers setzend, dessen Arme emporgehoben sind, um von zwei neben dem Erlöser herabkommenden Engeln das Reichsschwert und die Kreuzesfahne zu erhalten [2]. Neben dem Kaiser sieht man in kleinerer Gestalt, etwa bis zu seinen Schultern reichend, die hll. Ulrich und Emmeran, die emporgehobenen Arme des Kaisers stützend. Die Figuren sind von architektonischen Streifen und Inschriften eingeschlossen, den Hintergrund bildet ein Muster. Merkwürdig präsentiren sich die Engel, welche in arabeskenartiger Verzerrung, den Kopf nach unten gerichtet, die Beine in die Luft gestreckt, herabkommen, wobei man sieht, daß die barbarischen Neigungen der irischen Kalligraphie immer noch anklingen. Die Krönungsscene mit Christus ist natürlich ein byzantinisches Motiv, aber jene merkwürdige Verkettung und Verschlingung der Gestalten eine barbarische Zuthat: die ganze Composition macht den Eindruck, als wäre sie für ein Glasfenster entworfen.

Von der symbolisirenden Kraft dieser Schule gibt eine Darstellung des andern Münchener Codex (Cimel. 59) eine Idee: an dem Lebensbaum steht der jugendliche Christus, in der Linken die Weltkugel haltend; der Lebensbaum ist getragen von der Erde, einer unschönen, weiblichen Gestalt mit fliegendem Haar; daneben Sol und Luna als classische Reminiscenzen, der Himmel als bärtiger Greisenkopf. In den Ecken die Symbole der Evangelisten, gestützt durch häßliche Brustbilder weiblicher Gestalten, welche die vier Paradiesesflüsse repräsentiren. Das Ganze ist ein Bild des Kreuzesopfers am Holze des auf Adams Grabe gewachsenen Baume des Lebens.

---

[1] Es handelt sich hier um eine irdische Krönung, nicht um die ‚Krone des Lebens‘, wie es bei Woltmann I, S. 256 heißt. Das Mittelalter leitete die irdische Gewalt von Gott ab, und darin lag allerdings eine feste Basis gegenseitiger Rechte und Pflichten.

[2] Nicht die Lanze, wie Woltmann a. a. O. angibt, denn oben befindet sich ein Crucifix.

In einem andern Codex (Cimel. 57) sehen wir auf Blatt 2 einen jugendlichen, thronenden Christus mit lateinischer Ueberschrift. Blatt 105 enthält eine Darstellung des heiligen Abendmahls: an einem runden Tisch sitzt an der linken Seite Christus auf antikem Ruhebett, jugendlich, bartlos, mit Kreuznimbus versehen, in der linken Hand eine Rolle haltend, die rechte als Zeichen der Rede ausgestreckt. Acht Apostel ohne Nimbus sitzen an der hinteren Seite des Tisches dichtgedrängt und schauen auf Christus hin; Petrus, in hellblauem Untergewand mit gelbem Mantel, sitzt links neben ihm, der dritte Apostel hält ein Weinglas in der Hand, ein anderer ein Messer, alle sind augenscheinlich bestürzt über die Rede Christi. An der Vorderseite des Tisches sitzt Judas allein, seine Hand in die Schüssel tauchend und auf den Erlöser blickend; einige Brode und Messer liegen auf dem Tisch. An der linken Seite stehen noch drei Apostel, der eine einen Kelch, der andere ein Gefäß tragend. Der Hintergrund wird durch eine Säulenstellung abgeschlossen; Christus allein sitzt auf einem Polster, die anderen Apostel auf einer Bank: vier davon sind bärtig, Petrus ist sofort am historischen Typus kenntlich. Blatt 200 führt den Eintritt Jesu in das Haus des Zachäus vor Augen: der Erlöser sitzt, mit Kreuznimbus versehen, ein Buch in der Linken, die Rechte dem eintretenden Zachäus als Zeichen der Rede zugewendet, am Tisch; neben ihm drei Jünger, Petrus, wieder am Typus kenntlich, an seiner linken Seite. Auf dem Tische liegt Brod und steht die Schüssel mit dem Fisch, eine Anspielung auf das heilige Mahl in der Form des bekannten altchristlichen Symbols aus der Zeit der Arcandisciplin. Christus erscheint wieder jugendlich, ohne Bart, Petrus hält ein Messer. Warum Schnaase das byzantinische Element in diesen für Heinrich II. angefertigten Codices stärker findet, als in denen der Ottonenzeit, ist völlig unklar, denn sie tragen durchaus den Charakter der deutschen Schule an sich. Im Codex Cimel. 58 finden wir auf Seite 163 eine recht anschauliche Darstellung der Brodvermehrung, die an altchristliche Monumente erinnert: der Erlöser hält in der Linken zwei Fische, mit der Rechten segnet er die Brode; unten die lagernde Menge.

Ein Manuscript der Pariser Bibliothek zeigt einigen byzantinischen Einfluß, es stammt aus der Zeit Heinrichs II. und ist ein Missale (Nr. 817), eine große Zahl von Miniaturen enthaltend. Labarte glaubt, daß es für S. Gereon in Köln [1] ausgeführt wurde, denn im Calendarium am Eingang des Buches findet sich der Name des Heiligen und die Octave seines Festes (10. bis 17. October) in größeren Buchstaben ausgeführt, als bei allen

[1] Köln war überhaupt der Sitz byzantinischer Kunstfertigkeit. Mit Recht bemerkt Vitet, Études sur l'histoire de l'art t. II, p. 321: ‚Maîtresse du commerce du Rhin, succursale de Venise, grand bazar du Nord elle n'avait pas attendu les croisades pour entrer en relation avec l'Orient. Les hommes et les moeurs du Levant y avaient pris demeure.'

Miniatur des Evangeliariums aus Niedermünster in Regensburg (jetzt in München): Dedication des Buches durch die Aebtissin Uota. (Zu S. 437.)

übrigen Heiligen. Die Zeichnung in den Miniaturen läßt viel zu wünschen übrig, die Proportionen gehen in's Lange, aber die Köpfe sind fein modellirt, mit leichtem Braun in den Schatten und weiß gehöht in den Lichtern. In der Darstellung der Kreuzigung versucht der Maler seine anatomischen Kenntnisse zu entwickeln, die Farben sind dabei pastos aufgetragen, einzelne Initialen, so auf Blatt 77 ein D: goldene Blätter auf Purpurgrund und eine Randeinfassung mit antiken Büsten, geschmackvoll entworfen. Ein Evangeliarium der Pariser Bibliothek (Nr. 275) aus derselben Zeit offenbart gleiche Vorzüge und Mängel. Die Evangeliarien im Domschatz zu Hildesheim, vom hl. Bernward gestiftet, zeigen ebenfalls rein deutsche Kunstrichtung. Eine andere Handschrift der Münchener Bibliothek (Cimel. 179) zeichnet sich besonders durch reiche Architekturen aus, so befindet sich der zwischen Petrus und Paulus thronende Erlöser in derartiger zierlicher Umrahmung. Die Geburt Christi ist hier wieder der griechischen Legende entsprechend dargestellt, indem zwei das Kind badende Frauen der Mutter Gottes als Helferinnen beigegeben sind, wodurch der Vorgang aller höheren Weihe entkleidet wird. In dem Evangeliarium aus Niedermünster in Regensburg (München, Cimel. 54) erscheinen neben den lateinischen auch griechische Inschriften: hier ist das symbolisirende Element durch die Figuren der Tugenden mit Schriftbändern vertreten[1]. Die Kreuzigung, im gleichen Charakter gehalten, macht in der ganzen Disponirung, der Zerlegung in einzelne Gruppen und der Einrahmung derselben durch Ornament- und Schriftstreifen, welche dem eigentlichen, bildlichen Inhalt gleichberechtigt zur Seite stehen, den Eindruck, als wäre sie ein Teppichbild, ein Entwurf für ein romanisches Glasfenster. Der Erlöser am Kreuz, im bärtigen Typus mit Purpurgewand und Stola — nicht, wie bei griechischen Miniaturen, gerade herabgehend, sondern der irischen Kalligraphie entsprechend, seltsam verschlungen —, ist mit vier Nägeln angeheftet und steht auf dem Suppedaneum; sein Haupt trägt eine Krone, daneben das A und Ω. Neben dem Erlöser, innerhalb des aus zwei Bogenabschnitten zusammengesetzten Rahmens, eine Anzahl von Inschriften. Am Fuße des Kreuzes stehen in gleicher Umrahmung: eine weibliche Gestalt mit Krone, daneben die Inschrift ‚Vita', und die zusammenbrechende des Todes, mit verbundenem Gesicht, zerbrochener Sichel und Lanze (Mors). Auch der Kreuzesstamm trägt Inschriften. In der Mitte, am Rahmen, in zwei Halbkreisen, die fliehende Synagoge mit Schriftrolle und die Kirche des neuen Bundes mit Kelch und Fahne. In den vier Ecken des Rahmens oben Sol und Luna in Brustbildern, unten der zerrissene Vorhang des Tempels und die bei dem Tode des Herrn sich öffnenden Gräber. Das Buch stammt von Uota, der sechsten Aebtissin des Klosters Niedermünster in Regensburg.

---

[1] Cahier, Nouv. mél. IV, p. 118. Abbildung auch bei Woltmann a. a. O., Fig. 71. Waagen, Handbuch der Malerschulen I, S. 14.

Aus der berühmten Abtei Echternach entstammt der in der Stadtbibliothek zu Bremen aufbewahrte, einst der Stiftskirche daselbst angehörige Codex, ein sogenanntes Evangelistarium oder Perikopenbuch[1], dessen Miniaturen stilistische Verwandtschaft sowohl mit denen einiger Bamberger Codices, der Münchener Bibliothek angehörend, als mit dem Evangeliarium Otto's II. in Gotha und dem Codex Egberti, dem Evangelistarium in Trier, aufweisen. Mit den beiden letztgenannten steht es auch örtlich in nahem Zusammenhang und ist daher in Beziehung zu denselben einer näheren Betrachtung würdig[2].

Dieser Codex enthält 123 Pergamentblätter in kleinem Quartformat, während der Gothaer in Folio, der Trier'sche in groß Quart abgefaßt ist. Wie sich aus den Inschriften ersehen läßt, wurde er in der nach dem Brande von 1017 wieder aufgebauten und 1031 unter Abt Humbert eingeweihten Abtei Echternach für Kaiser Heinrich III., wahrscheinlich bald nach dem Antritt der Regierung, angefertigt; der ursprüngliche kostbare Einband ist nicht mehr vorhanden. Die Miniaturen des Buches umfassen, wie jene des Gothaer Codex, nicht allein historische Begebenheiten, sondern auch einen Theil der evangelischen Gleichnisse, ihre Zahl (50) ist etwas geringer, als die Abbildungen der Trierer Handschrift (57) und steht denen der Gothaer etwa gleich. Die Vorzüge dieses Werkes liegen nicht nur im Stil, der Seltenheit einiger Compositionen, sondern auch in der Regelmäßigkeit der Schrift und Schönheit der Initialen. Der Stil ist dem der Bilder des Codex Egberti sehr ähnlich; Haltung, Bewegung und Ausdruck lassen byzantinische Reminiscenzen erkennen. In den dramatisch bewegten Scenen sind auch hier übertriebene, eckige Formen und Stellungen bemerklich, so daß zuweilen der Kopf vom übrigen Körper getrennt erscheint. Die Blätter führen nur eine die ganze Seite, oder einen Theil derselben füllende Scene vor, auch mehrere, dann mit verschiedenfarbigem Grunde; nur bei der Geburt Christi finden wir Goldgrund; fast über jeder Scene befindet sich ein erklärender Hexameter.

Das erste Bild führt uns den Besuch der Kaiserin Gisela, der Mutter Heinrichs III., im Kloster Echternach vor Augen. Die Kaiserin erscheint in braunem Unterkleid und hellblauem Mantel von klösterlichem Schnitt, sie reicht ihre Hände an zwei neben ihr stehende Prälaten; hinter dem Abt befinden sich

[1] Der Titel des Buches lautet: ‚In nomine Dmñi incipit liber evangeliorum per anni circulum sumtus ex libro Comitis.' ‚Comes' ist der Lectionarius, die alte, dem hl. Hieronymus zugeschriebene Sammlung der römischen Lesestücke. Cfr. Pamel, Liturgica Latinorum., Col. Agripp. 1571. Ducange bemerkt im Glossarium: ‚Comes vocatur ab ecclesiasticis congregatio coelestium lectionum. Quibus verbis innuitur Lectionarius, quem a Sancto Hieronymo ferunt compositum, qui comitem eum inscripserit.'

[2] H. A. Müller, Das Evangelistarium Kaiser Heinrichs III. in der Stiftskirche zu Bremen, in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission, Wien 1862, S. 57 ff. Ueber den Codex Egberti: Kugler, Kl. Schriften II, 474. Waagen, Handbuch I, 11.

noch sieben Figuren, theils Mönche, theils Frauen im Gefolge der Kaiserin[1]. Der Besuch Kaiser Heinrichs im Kloster füllt das zweite Blatt. Der Kaiser, mit Krone, Scepter und Reichsapfel, steht hier zwischen zwei Aebten, daneben die Begleiter, von denen einer das Schwert hält. Die etwas ältliche Erscheinung des Kaisers paßt übrigens nicht recht zu den begleitenden Versen[2]. Das dritte Bild zeigt uns das Innere des Klosters, wohl das Scriptorium, denn in einer romanischen Halle arbeiten zwei Mönche an Pulten[3]; das vierte den Palast des Kaisers, in dem er, auf einem Throne sitzend, von einem Abte Huldigung empfängt.

Auf dem fünften Blatt erscheint der Salvator auf Goldgrund in Mandorla, jugendlich, bartlos und von den Symbolen der Evangelisten umgeben; die Tunica ist weiß, der Mantel blau und roth auf der Unterseite. Dieses Salvatorbild fehlt in den beiden andern genannten Codices. Dann kommen die vier Evangelisten unter Arkaden sitzend, wobei der unbärtige Johannes in der damals augenscheinlich beliebten Stellung begeisterten Schauens mit verrenktem Kopf auftritt. Nun folgt der Titel, dann der Text mit der schönen Initiale ‚C', die Perikope des ersten Adventsonntages beginnend.

Die Verkündigung zeigt Maria, nach byzantinischer Art, stehend, vor ihr den Engel mit Kreuzstab in der Hand, während die Geburt Christi mit der Verkündigung der Hirten auf einem Blatt vereinigt ist. Das ziemlich große Kind liegt in der Krippe, hat aber den Kopf genau wie im Bilde des Codex Egberti erhoben; Maria neigt sich zu ihm herab, Joseph steht links, dahinter Ochs und Esel. Der die Hirten anredende vorderste Engel hat drei Finger der rechten Hand in dem bekannten Redegestus ausgestreckt. Beim bethlehemitischen Kindermord sehen wir oben links Herodes, dann die mordenden Soldaten, unten rechts die Gruppe der sehr schmerzbewegten Mütter. Die Anbetung der Könige zeigt altchristliche Compositionsweise und die Magier ohne Namen, welche im Codex Egberti schon beigeschrieben sind. Die Hochzeit zu Cana findet sich, ohne Andeutung des Mahles selbst, ebenfalls mehr in altchristlicher Form gegeben: rechts steht der Erlöser, vor ihm drei Krüge, dann folgt Maria, hinter ihr zwei Männer, das Wasser in die Krüge gießend. Die Heilung des Aussätzigen ist mit der des Knechtes vom Hauptmann zu Kapharnaum auf einer Seite vereinigt, wie im Evangeliar zu Gotha. Die Scene des Sturmes auf dem Meere stellt Christus zweimal, sowohl schlafend, als erhoben und den Sturm beschwörend vor; drei blaue, phantastische Köpfe repräsentiren

---

[1] Pax erit in mundo dum Gisela vixerit isto,
Quae genuit regem populos pietate regentem.

[2] Heinricum regem iuvenili flore nitentem
Ad laudem regni conservet gratia Christi.

[3] O rex iste tuus locus Efternaca vocatus,
Expectat veniam nocte dieque tuam.

dabei den Wind. Merkwürdigerweise vereinigt der Gothaer Codex diese Scene mit der Heilung des Wassersüchtigen. Die Heilung des besessenen Stummen zeigt, wie im Malerbuch angegeben, das Ausgehen des Teufels aus dem Munde[1]; das infolge dieser Heilung den Erlöser preisende Weib nimmt dabei die untere Stelle ein — eine bei Miniaturen seltene Scene —; sie steht mit erhobenen Armen vor dem von zwei Jüngern begleiteten Erlöser. Die Juden, welche den Herrn steinigen wollen, treten im griechischen Malerbuch ebenfalls auf. Die Gefangennehmung ist eine reiche Composition, unten der Einzug in Jerusalem, dann drei Scenen: Christus vor Kaiphas, der sein Gewand zerreißen will[2]; die Verläugnung Petri; die Geißelung; hierauf der Ecce homo und der Gang zum Kreuze, wo der Erlöser mit einer grünen Dornenkrone, von drei Schergen geführt, dem Simon von Cyrene nachfolgt, der allein das goldene Kreuz trägt. Das heilige Abendmahl zeigt einen Tisch ohne Beine, der auf den Knieen der Anwesenden zu liegen scheint; der Erlöser und neun Apostel sind nur im Oberkörper sichtbar, Johannes liegt an der Seite Christi, Judas taucht die Hand in die Schüssel; weder der Gothaer, noch der Trierer Codex schildern das heilige Abendmahl.

Die Kreuzigung führt uns den Erlöser bekleidet vor Augen, und zwar in blauer Tunica, an einem goldenen Kreuze hängend, das Haupt, im älteren Typus gehalten, ist gesenkt, die Füße sind einzeln, ohne Suppedaneum befestigt; über dem Kreuz erscheinen Sol und Luna, daneben stehen Longinus und Stephaton, am Fuße des Kreuzes sitzen auf dem Boden die würfelnden Kriegsknechte. Die beiden Schächer, im Ausdruck noch nicht verschieden, sind ebenfalls bekleidet. Maria und Johannes nehmen die äußersten Enden der Composition ein. In solcher Anordnung gleicht dieselbe sehr derjenigen im syrischen Codex des Mönches Rabula, zu Florenz, aus dem sechsten Jahrhundert. Im Gothaer Codex fehlen Maria und Johannes, wie die Soldaten, dagegen ist die Kreuzigung beim Trierer in zwei Scenen behandelt: einmal sehen wir Christus mit den beiden Schächern zur Seite, dann denselben bereits gestorben, wobei Longinus die Seite öffnet und zwei Schergen im Begriff stehen, die Beine der Schächer zu zerschlagen.

Die Höllenfahrt zeigt den Heiland umgeben von einer Menge kleiner, nackter Seelen, die halb aus den Flammen aufragen und ihre Hände bittend erheben; sie ist weder im Trierer, noch im Gothaer Codex vertreten. Anziehend erscheint der Engel, welcher am Grabe Christi den drei Marien die Auferstehung verkündet; darunter das Grab mit den beiden Engeln, daneben Christus mit Magdalena. Die Anordnung beider Scenen gleicht wieder sehr der im griechischen Codex des Rabula zu Florenz.

Eigenthümlich ist die Darstellung ‚das harte Herz der Jünger‘, nach Marcus 16, 14, womit die Perikope der Ascensio Domini beginnt. Inner-

---

[1] D. A. § 247. Manuel p. 175. [2] Im Malerbuch ist es Annas.

halb eines im Sechseck ummauerten Raumes, mit Thürmen an den Ecken, sitzen sieben Jünger, links erscheint Christus, die Hand zur Ansprache erhoben. Die Himmelfahrt, auf Goldgrund, zeigt den Erlöser schwebend, während zwei auf der Anhöhe stehende Engel sich zu den elf Aposteln herabneigen; er hält den Kreuzstab und streckt die Rechte gegen die von oben kommende Hand Gottes aus. Im Gothaer, wie im Trierer Codex, fehlt die Hand Gottes.

Unter den Gleichnissen ist das des reichen Mannes anschaulich und dramatisch behandelt. Auf einer Scene sehen wir oben den Reichen tafeln, während Lazarus vor seiner Thüre liegt; unten die Seele des auf einem Paradebett ausgestreckten Reichen, von zwei Teufeln ergriffen, während die des Lazarus von Engeln emporgetragen wird. Die obere Scene der zweiten Seite läßt Abraham erkennen, in seinem Schooß die Seele des Lazarus bergend; rechts und links nackte Seelen, während ein Baum das Paradies andeutet; unten die Hölle mit einer Menge von Teufelsgestalten, dazwischen die Seele des reichen Mannes, flehend die Hände ausstreckend. Diese ist die letzte der bildlichen Compositionen zu den sonntäglichen Evangelien; dann kommt ein Blatt mit vier blauen Streifen und Ueberschrift zu den Evangelien an den Festen der Heiligen. Die Uebergabe der Schlüsselgewalt an Petrus findet sich nicht in den beiden andern Codices.

Das Colorit jener Zeit bewegt sich mit Vorliebe in hellen, gebrochenen Tönen; das Incarnat ist gelblich, bräunlich, oft ganz weiß oder grünlich, in der Gewandung sind blaue, röthliche, grüne, helle Töne beliebt; das antike Costüm ist dabei oft mit wenig Verständniß der Körperform und des Faltenzuges entworfen. Die Farbe der Gründe besteht meist in übereinandergehenden Streifen, wobei die Erde in grünlichem Ton, die Luft in violettem und röthlichem angedeutet ist; nur selten erscheint der byzantinische Goldgrund. Der Einfluß jener Kunst tritt in der soliden Gouache und dem grünlichen Ton der Carnation zu Tage, aber der Auftrag der Farben ist nicht mehr breit, sondern verschmolzen, Licht und Schatten nicht in großen Massen geschieden, sondern verloren in der sauberen Technik. Eigenthümliche Motive zeugen oft von genauer Beobachtung des Lebens, so in dem Evangeliarium zu München (Cimel. 58) die Person des sich am Feuer wärmenden Mannes, des Zimmermanns, der ein Brett zurichtet; mit besonderem Geschick sind die Thiere aufgefaßt. Zuweilen treten als Begleiter der Canones Vorstellungen aus dem gewöhnlichen Leben von humoristischem Charakter auf. In den Randverzierungen sind noch antike Vorbilder wirksam, zuweilen überwiegt der fränkisch-irische Stil.

Der tiefste Verfall der Malerei spricht aus einem der Zeit Heinrichs III. angehörenden Codex im Kupferstichcabinet zu Berlin (Nr. 6). Die Naturwahrheit ist hier völlig aufgegeben, ja die Figuren offenbaren Mangel jeder anatomischen Kenntniß. Von barbarischer Roheit der Auffassung legt besonders die Darstellung der Kreuzigung Zeugniß ab; am

Stamme eines buntfarbigen Kreuzes hängt eine bartlose Figur in langem Gewande, von abschreckenden Zügen. Die Augen in dem runden, mächtigen Kopfe stehen weit offen, Hände und Füße sind von unförmlicher Länge. Maria und Johannes zeigen nicht minder barbarische Formgebung, große, runde Köpfe mit hervorquellenden, stieren Augen und dürftigen Unterkörper: hier hört die Malerei als Kunstübung schon völlig auf und kehrt zu den unbeholfenen Versuchen zurück, wie sie Culturvölkern auf der frühesten Stufe der Entwicklung eigen sind [1].

Die Unruhe, welche unter Heinrich IV. (1056—1106) Deutschland erfüllte, seine unglücklichen Kämpfe mit der geistlichen Macht führten naturgemäß einen Stillstand des Kunstlebens in Deutschland herbei [2], das sich erst seit dem Anfang des zwölften Jahrhunderts ganz allmählich wieder zu regen beginnt. Ein Psalter der Bibliothek zu Paris (Nr. 17961) läßt in den acht Miniaturen und schönen Initialen byzantinischen Einfluß erkennen und einigen Fortschritt der deutschen Kunst gegen das, was sie unter Heinrich II. zu leisten vermochte. Seit der Mitte des zwöften Jahrhunderts fangen die byzantinischen Traditionen an, aus den deutschen Monumenten zu schwinden. Werke rein byzantinischer Arbeit aus der Epoche der Ottonen und Heinrichs II. sind nur wenige vorhanden, wie das Elfenbeinrelief mit den Figuren Otto's II. und der Kaiserin Theophano zu den Seiten des Erlösers, im Museum zu Cluny (Nr. 387). Dieses schöne Werk [3] zeigt eine majestätische Christusgestalt in etwas langen Proportionen, von edler, ruhiger Haltung und breitem, antikem Faltenwurf; die wohlgebildeten Hände ruhen auf den Kronen der beiden kaiserlichen Personen zu den Seiten, die erheblich kleiner gebildet sind. Die Composition ist übrigens dieselbe, wie auf dem Elfenbeinrelief mit den Figuren des Kaisers Romanus [4] und der Eudoxia, im Medaillencabinet zu Paris. Außerdem wären noch die Elfenbeinreliefs einiger Bücherdeckel, besonders an den Gebetbüchern Kaiser Heinrichs und der Kaiserin Kunigunde, zu nennen, in denen Christus, Maria, Petrus und Paulus mit griechischen Inschriften auftreten; in vielen anderen Elfenbeinarbeiten drängt sich eine derbere Behandlung hervor, dabei fehlt statuarische Würde und Ruhe, so daß auf einheimische Thätigkeit zu schließen ist.

Wir möchten diese Kunst nicht als ‚Hofkunst' bezeichnen, das heißt als eine solche, ‚die wesentlich im Dienste des Herrscherhauses thätig war' [5], denn wenn auch kostbare Handschriften für dasselbe angefertigt wurden, die dann

---

[1] Abbildung bei Woltmann S. 261.

[2] So schreibt der Abt von Tegernsee an Heinrich IV.: ‚Si vero istos ullus coenobitas vendicat in servitutem, profecto hic deficiet omne artificii exercitium, quia posthinc, quos taedet vivere, nullum his desiderium est pingere aut scribere.' Pez, Anecd. t. VI, pars 1, pag. 239, bei Fiorillo, Deutschland I, S. 189.

[3] Abbildung bei Louandre, Les arts sompt.

[4] 1068—1070. [5] Woltmann I, S. 262.

als Geschenke den Kirchen zugingen, so ist doch die ganze künstlerische Bewegung jener Zeit eine wesentlich klösterliche und als solche im Dienste der Kirche zunächst und vor allem Uebrigen thätig. ‚Wer hätte,‘ sagt Ettmüller in der Vorrede zum Leben S. Oswalds, ‚außer den fleißigen und gelehrten Benedictinern zu jener Zeit etwas in Wissenschaft und Kunst thun können oder mögen?‘[1] In der That: ‚Wenn eine allgemeine Uebereinstimmung der Schriftsteller Beweiskraft für die Wahrheit einer Behauptung besitzt, so kann die Annahme, daß der Kunstbetrieb im tieferen Mittelalter ausschließlich und allein in den Händen der Mönche ruhte, nimmermehr angefochten werden. Denn es gibt keinen Kunstschriftsteller alter und neuer Zeit, der nicht dieser Behauptung sich angeschlossen; es gibt keinen Standpunkt in der Beurtheilung vergangener Kunst, der nicht die Wahrheit dieser Thatsache zugäbe, wenn er auch sonst noch so sehr von den gangbaren Meinungen abweicht und seine Eigenthümlichkeit wahrt. Von dem alten Joachim Vadianus angefangen bis zu dem jüngsten Kunstforscher herab, die begeisterten Verehrer der mittelalterlichen Kunst wie die Verächter und Ankläger der letzteren — alle nehmen die Klöster als Werkstätten der Kunst an, alle lassen die Werke der Architektur, Sculptur und Malerei von dem Geiste der Mönche erfaßt, von den Händen der Klosterleute ausgeführt werden.‘ ‚Das Zurückführen aller frühmittelalterlichen Thätigkeit auf Klöster und Mönche konnte um so weniger Bedenken erregen, als auch alle übrige geistige Thätigkeit in diesen Kreisen vorzugsweise lebte. Geistliche sind von Karl dem Großen bis zu den Kreuzzügen die Träger der Literatur, die Klosterschulen der Sitz der Gelehrsamkeit; ist es nicht natürlich, daß, wie die Wissenschaft und die Poesie, so auch die bildenden Künste in Stiftern und Klöstern ein dauerndes Asyl fanden?‘[2]

Gewiß erleidet diese Thatsache dadurch keine Beschränkung, daß zuweilen Stifter und Gründer mit ausübenden Künstlern verwechselt worden sind, oder daß in einigen Fällen die Urkunden den Stifter auch als den Urheber des Werkes bezeichneten, obgleich der Name des letzteren wohl bekannt war[3]. In letzterem Falle ist keineswegs ausgeschlossen, daß dem Stifter auch der

---

[1] Springer, Die Künstlermönche im Mittelalter, in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission 1862, S. 1. Vgl. Fiorillo, Deutschland I, S. 43–45. 280; S. 188: ‚Aus einem Briefe des Abtes Gotzbert von Tegernsee ergibt es sich, daß er in seinem Kloster eine Schule hatte, in welcher Unterricht in den bildenden Künsten ertheilt wurde (Pez, Anecd. t. VI, pars I, pag. 123, n. 3), aber auch in andern Klöstern findet man Gießereien, Glasmacher, Maler, Musivarbeiter, Vergolder und Baumeister. Hier müssen wir den thätigen Eifer der Aebte rühmen, womit sie sich die Künstler ihrer Stifte zuschickten: bald führten die Bischöfe ihre Künstler in die Klöster, bald aber holten sie solche aus denselben heraus.‘

[2] Springer a. a. O.

[3] Aedificavit, construxit, decoravit, restauravit ist nicht wörtlich zu nehmen, sondern es ist dabei im Geiste der Sprache vieler Urkunden einfach an eine Stiftung zu denken.

Plan oder Grundriß des Bauwerkes zuzuschreiben ist, also die geistige Urheberschaft. Die weltlichen Schulen der Baumeister und Kunsthandwerker im Zeitalter Constantins und des Theodosius, welche durch besondere Immunitäten geschützt wurden, konnten in Italien den Strom der Völkerwanderung, den kläglichen Verfall der Rechtszustände, die Plünderungen großer Städte, die Verarmung und Verödung des Landes schwerlich überdauern, wenn auch in einem Briefe Gregors des Großen[1] die Bäckerzunft erwähnt ist. Innungen bestanden fort, soweit sie die Bedürfnisse des praktischen Lebens erforderten, für ideale Zwecke sicher nur wenige, denn classische Traditionen sind in Italien unter der Invasion völlig erloschen, obgleich eine einheimische, barbarische Kunstübung ihr Dasein fristete: neue Impulse kamen immer erst von den Beziehungen mit Byzanz und in der Lombardei mit Ravenna, wo sich eher als in Rom solche Zünfte erhalten konnten; daß sie in Gallien fortbestanden, scheint, nach Gregor von Tours, Fortunatus und Fridegod, unzweifelhaft zu sein[2]. Die Kunst fand also, und besonders in der karolingischen Epoche, ihre Vertreter auch im Laienstande: so war Gundovald, der natürliche Sohn König Clothars, wie Gregor von Tours berichtet[3], ausübender Maler, hatte auch Köln, Italien und Byzanz deßhalb besucht. S. Eligius wird von einem gewissen Abbo, dem Limousiner Goldschmied und Münzmeister, unterwiesen; überhaupt geschieht es oft, daß Künstlermönche erst in der Welt eine tüchtige Ausbildung erhalten und dann zum Kloster übergehen[4], ebenso, daß weltliche Künstler in Conventen beschäftigt und als zur Familie gehörig betrachtet werden. Die alten Rechtsbestimmungen der Burgunder, Westgothen, Alemannen weisen ebenfalls in ihren Verboten, den Silber- oder Erzgehalt zu fälschen, wie in der Bestimmung des Wergoldes für den aurifex lectus auf das Vorhandensein der Laienkünstler[5]. Daß diese auch im langobardischen Reiche vertreten waren, beweisen Künstlernamen aus dem achten und neunten Jahrhundert: hier mag besonders die Häresie das Laienhandwerk begünstigt haben; solche Künstler werden dann auch aus der Lombardei und Gallien nach Deutschland und England berufen. Daß in Rom das Handwerk gänzlich darniederlag, erfahren wir aus dem Briefe Papst Hadrians an Karl den Großen, worin er ihn um einen Werkmeister ersucht, das Dach der

---

[1] ep. IX, 102.

[2] Greg. Turon. lib. X, c. 31. Frideg., Vita S. Audoïni, c. 5, ap. Bolland. Acta Ss. XXIV, p. 819. Fortunatus lib. II, carm. XII. Es heißt bei Fridegod und Greg. Turon.: artificum nostrorum opere.'

[3] Lib. VII, 36.

[4] Auch Fra Angelico da Fiesole, wie Fra Bartolommeo della Porta, erhielten ihre künstlerische Ausbildung vor dem Eintritt in das Kloster.

[5] Nachweis bei Springer a. a. O. S. 4 ff. Im zwölften Jahrhundert war die Gegend um Benedictbeuern mit Malern angefüllt, ein Beweis für die rege Kunstthätigkeit des Klosters. Cfr. Monum. Boic. t. VII., p. 50—52. 57. 60. 63. 64. 66—68. 70. 75.

vaticanischen Basilika herzustellen. Karl der Große bezieht Arbeiter aus einzelnen Gegenden Italiens und Galliens. Das Bestehen weltlicher Schulen, Innungen oder einzelner Künstlerfamilien, wie z. B. der Cosmaten in Rom, benimmt der Kunst des Mittelalters keineswegs ihren hieratischen Charakter[1], denn die Kirche war die Seele jeder künstlerischen Bewegung in der ganzen byzantinisch-romanischen Epoche, ihr Ideenkreis der herrschende, die Direction, welche sie dem Kunsthandwerk in Verbindung mit der Architektur, dem Gotteshause verlieh, eine unbestrittene[2]. Wenn sie Laienkünstler in ihren Bereich zog, so geschah es im Bewußtsein allseitig anerkannter, geistiger Superiorität, organisirender Kraft: der Inhalt, das Gegenständliche, die Symbolik, die tiefsinnigen Beziehungen, die großartigen, Himmel und Erde, Zeit und Ewigkeit, Geist und Materie, Vergangenheit und Zukunft umspannenden Ideen der Bildercyklen romanischer Gotteshäuser sind das geistige Eigenthum der Kirche; auch Michel Angelo hat in den Deckengemälden der sixtinischen Kapelle diesem Ideenkreise nichts zusetzen können, sondern einfach durch gesteigerten Ausdruck physischer Kraft, mächtig entwickelten Naturlebens, seiner Anschauung gemäß ausgedrückt, was das Mittelalter durch geistige Bedeutung im Sinne der geoffenbarten Wahrheit betonte. In der Ausbildung des Städtelebens, eines wohlhabenden Bürgerthums trat dann das weltliche Element der Kunst zu Tage; aber noch langehin übt die Kirche erziehlichen Einfluß auf die Entwicklung des Kunstlebens, ja die reichsten Formen desselben gehören den nächstfolgenden Zeiten an: das zehnte bis dreizehnte Jahrhundert ist die classische Periode der Klosterkunst.

B. Miniaturen seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts.

In der Büchermalerei treten jetzt neue Impulse künstlerischer Anschauung an's Licht; der Stil der Miniaturen bleibt zwar noch derselbe, aber es macht sich ein Gefühl für Ordnung, bessere Disposition, verständlichen Ausdruck,

---

[1] ‚In jener Zeit,' betont Lübke, ‚war das Leben noch ein wesentlich hieratisch bedingtes. Ueberall waren Klöster und Bischofssitze die einzigen Herde höheren geistigen Strebens, wissenschaftlicher und künstlerischer Thätigkeit, ja selbst gewerblicher und commerzieller Entwicklung.' Kunst in Westphalen, Einleitung S. 12.

[2] ‚Das ganze nördliche Deutschland,' bemerkt Fiorillo, ‚verdankt seine Cultur den Mönchen: sie haben fast in allen Ländern die Volkssagen, Lieder und Traditionen vom Untergange und der Vergessenheit gerettet, sie schrieben die ersten Geschichten der Länder, welchen sie das Christenthum gaben. Musik, Malerei, Bildhauerei, Baukunst, Poesie wurden von Kirchen und Klöstern gepflegt und genährt. Und, in Wahrheit, wie war es möglich, mitten unter den Verwüstungen des Zeitalters der Grausamkeit und Raubsucht, welches auf die Zertrümmerung des römischen Reiches folgte, die kostbaren Ueberbleibsel classischer Gelehrsamkeit und die Monumente des Geschmacks der Alten sicher aufzubewahren? Nur Kirchen und Klöster blieben unverletzt. Die geschicktesten Künstler aus allen Gegenden Europa's fanden hier Belohnung und Arbeit, die bildenden Künste erhielten sich durch die Aufmunterung der Klöster.' Deutschland I, S. 44. 45.

eine eigenartige Beseelung geltend: die Kunst gelangt allmählich zum Bewußtsein eigener Schaffenskraft und eigenen Schaffensdranges. Die antiken Reminiscenzen verblassen, aber trotz der noch immer mangelhaften Zeichnung, besonders in Durchbildung der Extremitäten und ihrem Verhältniß zum übrigen Körper, verlieren sich die wulstigen und knotigen Ausschweifungen der Linien sowohl bei den Körperformen, wie in der Gewandung immer mehr, die Conturen werden einfacher und richtiger, die gehäuften Faltenmassen geben natürlicheren Motiven Platz. Der Kreis der Darstellungen erweitert sich: allegorische, mystische, zuweilen höchst phantastische Gebilde treten auf; daneben macht sich ein Bestreben nach Deutlichkeit, ein stärkeres Bewußtsein von dem lehrhaften Zweck der heiligen Bilder geltend. Neben der Gouachemalerei, welche besonders zu liturgischen Büchern angewendet ist, zeigt sich in Werken profanen Charakters, wissenschaftlichen oder poetischen, die Fortsetzung jener barbarischen Manier angetuschter Federzeichnungen, in der sich bei der leichteren, mehr kalligraphischen Technik das innere Leben, die Erfindungs- und Beobachtungsgabe der Maler oft sehr glücklich und naiv aussprechen: so können wir hier einen tieferen Blick in die Ideenwelt jener Zeit thun, als in den ernst-feierlichen Werken monumentalen Charakters. Die Bibliotheken von S. Gallen, Einsiedeln und andere der Schweiz bewahren eine Anzahl solcher für den Uebergang wichtiger Handschriften[1]. Das bedeutendste Monument der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts war der im Jahre 1870 durch den Brand der Straßburger Bibliothek zerstörte ‚Hortus deliciarum' der Aebtissin Herrad von Landsperg, aus dem elsässischen Kloster S. Odilien, eine Encyklopädie des Wissenswürdigsten jener Zeit, vermuthlich zum Unterricht der Nonnen aus den verschiedensten Autoren zusammengetragen und mit zahlreichen Illustrationen versehen, in denen sich ein lehrhafter Zweck deutlich ausspricht[2].

Unter Herzog Friedrich II. von Schwaben und Elsaß war das Kloster Hohenburg infolge langwieriger Kämpfe mit dem Bischof Gebhard von Straßburg an Wohlstand und Sitten verfallen. Friedrich III. — als Kaiser Friedrich Barbarossa — bemühte sich, dasselbe zu heben, und gab Veranlassung, daß Relindis, Aebtissin von Kloster Berg bei Neuburg an der Donau, nach Hohenburg berufen wurde, welche mit Hülfe des Bischofs Gebhard die Ordensregel des hl. Augustin einführte. Ebenso gelehrt als in den schönen Künsten bewandert, war sie bald von einer Anzahl wißbegieriger Nonnen umgeben, die sie in Sprachen, Poesie, Musik und zeichnenden Künsten unterrichtete[3]; ihre beste Schülerin war Herrad, aus dem alten Geschlecht der Landsperg im Elsaß, in der sie bald eine Gehülfin und würdige Nach-

---

[1] Vgl. Rahn, Kunstgeschichte der Schweiz.

[2] Waagen, Handbuch I, S. 18. Ausführliche Beschreibung mit Tafeln bei C. M. Engelhardt, Herrad von Landsperg und ihr Werk: Hortus deliciarum, Stuttgart 1818. 12 Tafeln in Folio.

[3] Engelhardt S. 5.

folgerin gefunden hatte, geeignet, die Blüthe des Klosters zu vollenden und zu erhalten. Hoher, kräftiger Sinn, vielseitige Gaben schmückten die Aebtissin Herrad von Landsperg: neben der Sorge für das geistliche Leben ihrer Gemeinde suchte sie ihre Kenntnisse unablässig zu vermehren und dafür zu sorgen, daß sie dem Kloster erhalten blieben. So entstand ihr Hortus deliciarum, eine Zusammenstellung lateinischer Excerpte über biblische Geschichte und das gesammte theologische Lehrgebäude jener Zeit, zugleich auch über Astronomie, Geographie, Mythologie und Philosophie, über Weltgeschichte, wo sie in die Ereignisse der historia sacra eingreift, und über profane Künste und Wissenschaften, so viel als zur Belehrung ihres Conventes nach dem Maßstabe der Zeit dienlich schien. Herrads eigene lateinische Poesien, meist mit Musikbegleitung, und eine große Menge von Illustrationen schmückten jene kostbare Handschrift [1].

Der sorgfältigen Anlage des Werkes nach konnte es nur die Frucht mehrjährigen Fleißes bilden; zwei Jahresangaben waren darin zu finden, beide in einer Art Kalender, welche auf viele Jahre hinaus die Berechnung des Osterfestes u. a. enthielten [2]. Das Manuscript bestand aus 324 Pergamentblättern, von denen 255 in großem Folio, 69 in kleineren Formaten bestanden, welche die Verfasserin, zum Theil mit ferneren Auszügen oder Erläuterungen der Malereien, einschaltete. Sorgfältig nannte sie zugleich die Quellen, aus denen sie geschöpft, und gewährte so eine gute Uebersicht ihres für jene Zeit und besonders für ein weibliches Kloster nicht unbeträchtlichen Bücherapparates [3].

Ein Dedicationsgedicht an ihre Gott geheiligten Jungfrauen eröffnete das Buch, vielleicht die zarteste und beste poetische Composition der Verfasserin, dann folgte eine prosaische Vorrede und unterhalb derselben der Titel. Die den Text bildende Sammlung war so geordnet, daß die Auszüge über denselben Gegenstand aus verschiedenen Quellen sich unmittelbar folgten, doch immer mit besonderer Ueberschrift und Bemerkung der Urschrift; nur gegen das Ende zu kamen einige fortlaufende Stücke von einem und demselben Autor, dazwischen fanden sich die Gedichte der Verfasserin eingeschaltet. Die Malereien nahmen an einigen Stellen ebenso viel, oft mehr Raum ein als der Text und bildeten, vornehmlich zum geschichtlichen Theile, oft eine wesentliche Ergänzung, indem zugleich neben dem Bilde genaue Erklärungen sich vorfanden. Selten waren die Illustrationen nur in den Zwischenräumen des Textes, gewöhnlich

---

[1] Ueber die früheren Schicksale des Manuscripts siehe die lange Exposition bei Engelhardt S. 16—19, Anm.

[2] ‚Facta est haec pagina anno MCLXXV‘; ‚si quaeritur ab aliquo quo tempore factum sit, anno 1159 ab I. D.‘ Engelhardt S 21.

[3] In der Vorrede bezeichnet Herrad ihr Buch so: ‚Hunc librum, qui intitulatur Hortus deliciarum, ex diversis sacrae et philosophicae scripturae floribus, quasi apicula, Deo inspirante, comportavi et ad laudem et honorem Christi causaque dilectionis vestrae, quasi in unum mellifluum favum compaginavi.‘

füllten sie die ganze Seite, oft in mehreren, durch Striche gesonderten Feldern. Da sich Nachbildungen der Miniaturen vorfinden und dieselben oft einen originalen, für das Mittelalter sehr bezeichnenden Charakter besaßen, zum Theil auch von großartiger Erfindungsgabe Zeugniß ablegen, dürfte es passend erscheinen, dieser in Schrift und Abbildung noch fortlebenden Compositionen eingehender zu gedenken.

Der Vorstellungskreis biblischer Geschichte führte in kurzer Behandlung eine wahre Bilderbibel vor, wobei den mystisch-allegorischen Deutungen ein Vorzug eingeräumt blieb; gelegentlich wurden Abschnitte über profane Wissenschaften eingeschaltet, sobald die heilige Geschichte Anlaß bot. Zuerst wurde von Gott als dem Urquell aller Wesen, von der Schöpfung der Engel, dem Fall und Sturz Lucifers, und zwar von diesem, auch in einigen Illustrationen dargestellten Ereigniß als der Mitursache der nachherigen Welt- und Menschenschöpfung gehandelt, dann von der heiligsten Dreieinigkeit als weltschaffender Gottheit: die drei Personen sitzen dabei auf einem breiten Thron nebeneinander und berathschlagen. Entsprechend der biblischen Erzählung wurden Auszüge über Kosmologie, Astronomie und Chronologie aus einem Werk, ‚Aurea gemma‘ betitelt, eingerückt, ferner aus letzterem über Geographie und technologische Gegenstände. Beigefügt sind Zeichnungen des ptolemäischen Weltsystems, der zwölf Himmelszeichen, der Zonen, des Sonnenwagens mit dem Gott und den vier Pferden. Bei der Erschaffung des Menschen wird allegorisch der Mikrokosmos, der Einfluß der Elemente auf ihn dargestellt. Der Schöpfer hält dann zwischen den Knieen die aus gelbem Thon geformte Menschengestalt, woran er noch bildet, dann haucht er ihm den Odem des Lebens ein; neben dem schlafenden Adam steht er, die Rippe in der Hand haltend, aus der Eva halb sichtbar hervorragt.

Die Geschichte des Sündenfalls und dessen Veranlassung durch den Neid Satans begleiteten theologische Untersuchungen über Verhältnisse der ersten Menschen, über die Seele und die Engel, als Wächter. Nach der Verstoßung sah man Eva mit der Spindel beschäftigt, während Adam den Boden hackte, weiter Kains Mord — die Arche Noahs — die Erfindung des Weines — die Entblößung des Patriarchen — den Thurmbau zu Babel. Bei letzterem Factum wurden Auszüge über mancherlei gute Erfindungen, womit sich jetzt die Menschen beschäftigen, gemacht, so über die Philosophie und die sieben freien Künste, besonders über Musik, auch über die neun Musen und den gesammten mythologischen Helikon; von den neun Schwestern sah man in Medaillons Brustbilder mit ihren Namen, im Costüm des zwölften Jahrhunderts, ohne Attribute, außer Urania.

Die allegorische Composition der sieben freien Künste, welche die Philosophie im Kreise umgeben, war höchst geistvoll und geschickt entworfen[1]; in

[1] Engelhardt Taf. 8.

Miniatur aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg. (Zu S. 449.)

einem inneren Kreise sah man die Philosophie thronend, während sieben Quellen aus ihren Seiten hervorgehen; als Kopfschmuck trägt sie ein dreifaches Haupt, aus einer Reifkrone hervorragend, ethica, logica und physica bezeichnet. Sokrates und Plato sitzen in der unteren Hälfte des Kreises an Pulten vor aufgeschlagenen Büchern. Auf diesen inneren Kreis stützen sich, gleich Radspeichen, sieben Rundbogenstellungen, in deren jeder, gut drapirt, eine der freien Künste mit ihren Attributen steht. Ein Kreis umschließt das Ganze; unterhalb und oberhalb des Kreises sitzen Poeten oder Magier an ihren Pulten, Feder und Federmesser haltend, während jedem ein schwarzer Vogel in's Ohr flüstert, der Inschrift nach ein Bild der Inspiration des unreinen Geistes. Die folgende Seite schilderte mehrfache Arten der Abgötterei, dann kamen das Leben der Patriarchen, die Kämpfe Abrahams und seine Wanderungen — Lots Flucht — Isaaks Opfer — Esau und Jakob — der Segen Isaaks an letzteren — die Himmelsleiter — Joseph von seinen Brüdern verkauft.

Der Durchzug durchs rothe Meer gab Veranlassung, über Meere, Meerbusen und Flüsse abzuhandeln.

Nach den Ereignissen in der Wüste, dem Mannaregen, den Vorgängen auf Sinai, der Anbetung des Kalbes und der Bestrafung der Israeliten waren viele Blätter einer Schilderung der Bundeslade und der dazu gehörigen heiligen Geräthe, der Priesterkleider u. a. gewidmet. Die Abbildung der Arche war mit großer Sorgfalt ausgeführt, einmal in Farben und Vergoldung, dann als Federzeichnung. Die Zelte der Israeliten bei ihrem Zuge in der Wüste wurden durch Steinbauten, Burgen, Kirchen und andere Gebäude angedeutet. Eigenthümlich erschien nach Vorführung wichtiger Ereignisse aus dem Leben in der Wüste das Begräbniß Mosis' an einem einsamen Orte: der Herr legt selbst den Leichnam in einen steinernen Sarg, während der Teufel den Versuch macht, denselben zu entführen, woran ihn Michael durch Vorhalten einer mächtigen Gabel hindert.

Nach der Abbildung Josua's, der jetzt vor den Israeliten herzieht, kommt Simson, dann David und Goliath; Elias fährt gen Himmel und Elisa erbeutet den Wundermantel.

Die Propheten standen nebeneinander, jeder mit einem Spruchbande.

Die Gesichte des Propheten Zacharias gaben zu mehrfachen Compositionen Anlaß; zwei allegorische Bilder über den Zusammenhang des alten Bundes mit dem neuen sind merkwürdig durch die Hauptfigur, welche zwei Köpfe besitzt, den von Christus und von Moses. In einer Reihe von Abschnitten wurden nochmals die Personen des Alten Testaments in Beziehung auf das Neue durchgegangen; dann folgte, aus Frechulf, ein Abriß der Weltgeschichte von der Schöpfung bis auf Tiberius, im Zusammenhang allgemeiner Ereignisse mit den biblischen bis zur Geburt Christi. Die Genealogie des Erlösers war in einem Bilde versinnlicht: der Stammbaum, von Gott gepflanzt, zeigte in

der Mitte die Figur Abrahams, darüber die Köpfe der Patriarchen, Könige und ihrer Nachkommen bis auf Joseph; über diesem Maria, dann Christus, während auf Nebenzweigen Propheten, Könige u. a., in der oberen Linie neben Christus die Apostel, der Papst, Könige und Völker sichtbar wurden.

Im Leben des Herrn waren nicht nur die Vorgänge selbst illustrirt, sondern auch verschiedene Momente der Gleichnisse: so bei dem des Gastmahles die Entschuldigungen der Geladenen. Die Legende der hl. Veronica nach dem ‚Speculum ecclesiae' wird angeführt, ebenso wie des Hieronymus Bericht über die Christusstatue zu Paneas; die Erzählung vom barmherzigen Samariter bot Gelegenheit, eine Poesie der Verfasserin mit Musikbegleitung einzuschieben, indem jene Parabel auf die Erlösung des in die Gewalt der höllischen Räuber gefallenen Menschengeschlechtes bezogen wurde. Die Leidensgeschichte war im Text mit allen Erläuterungen und mystischen Beziehungen abgehandelt und in einer Folge von Compositionen anschaulich gemacht: darin ist ein Traum der Gattin des Pilatus merkwürdig, der durch Einflüsterung des Teufels geschieht, um die Erlösung des Menschengeschlechtes zu verhindern. Die Darstellung der Kreuzigung zeigte außer der gewöhnlichen Anordnung von Maria und Johannes, Stephaton und Longinus, sowie den gekreuzigten Schächern und den trauernden Gestalten von Sol und Luna noch zwei allegorische Bilder: das eine derselben repräsentirte die Kirche, sitzend auf einem Thiere mit den vier Evangelistenzeichen als Köpfen und mit der einen Hand eine Siegesfahne, mit der andern den Kelch haltend, in dem sie das Blut aus der Seitenwunde Christi auffängt; das andere zeigte die erblindete Synagoge, auf einem Esel sitzend, mit umgestürzter Fahne, im Schooß den Sündenbock des Alten Testaments und ein Opfermesser haltend. Unterhalb des Kreuzes öffnete sich das Grab Adams, wobei die Legende Erwähnung fand, daß das Kreuz aus einem Zweige des Lebensbaumes im Paradiese hervorgewachsen sei. Der Baum ward nebst anderen zum Tempelbau nach Jerusalem gebracht, blieb aber unbenutzt liegen; dann zu einem Steig über einen Graben verwendet, sollte einst die Königin von Saba ihn überschreiten, weigerte sich aber, durch eine Ahnung belehrt, und warf sich in Verehrung nieder. Den in einen Teich geworfenen Stamm suchte man, als dieser trocken stand, heraus und verwandte ihn zur Anfertigung des Kreuzes.

Das Bild der Himmelfahrt zeigte byzantinische Compositionsweise, indem Christus innerhalb einer Mandorla von Engeln gen Himmel getragen wird.

Da der Erlöser vom Kreuze herab Maria seinem Lieblingsjünger Johannes empfahl, so ist dieser als erster Hüter und Beschützer der gottgeweihten Jungfrauen und Wittwen aufgefaßt, um ihn sind Maria und die anderen heiligen Frauen, welche Christo nachfolgten, geschaart; der Text gibt dazu Abhandlungen über Nonnen und andere geistlich lebende Frauen. Die Bekehrung des Apostels Paulus war durch mehrere Bilder illustrirt: zur Erläuterung der Scene, wo Christus dem Verfolger Saulus erscheint, stehen als

Symbol der dadurch erfolgten Umwandlung neben dem künftigen Apostel ein Wolf und ein Lamm. Der Apostel Petrus erscheint immer mit großer Tonsur, dagegen trug Simon, der Zauberer, um sein Haupt einen Haarkranz, womit, laut Erklärung, der Thierkreis vorgestellt werden sollte. Den die Apostelgeschichte behandelnden Kapiteln folgen wiederum Auszüge aus Frechulf über Sendung der Apostel und Geschichte der römischen Kaiser in ihrer Beziehung auf die Schicksale der Kirche, deren Triumph unter Constantin, ihre Kämpfe mit den Häresien. Diese Auszüge wurden mit dem Kaiser Phokas geschlossen.

Zwei Compositionen, die eine die Taufe der Heiden als Sinnbild der allen Völkern eröffneten Kirche, die andere die Vermählung Christi mit der Kirche, welche als symbolische Figur an der Spitze der Apostel naht und gekrönt wird, eröffneten eine mehrere Seiten hindurch fortlaufende Reihe allegorischer Scenen, den Kampf der Tugenden gegen die Laster und bösen Regungen der sinnlichen Natur, durch den Neid Satans gegen die Kirche aufgeregt, und den endlichen Sieg der letzteren vorführend. Die Laster und Tugenden, als gewappnete Frauen, kämpfen gegeneinander, die ersteren mit Lanzen — der Inschrift nach den Stacheln der Anfechtung —, die Tugenden mit dem Schwert des göttlichen Wortes: bei jedem Kampfe führt eine andere Tugend und ein anderes Laster die übrigen an, und die Gefechte endigen alle damit, daß diese Haupttugenden die ihnen entgegenstehenden Laster tödten; nur der Schwelgerei, von mannigfachen Genüssen begleitet, ist es gelungen, auf einem reichverzierten Wagen nicht durch Waffen, sondern Blumen streuend und schmeichelnd die entsprechenden Tugenden zu bethören und den Sieg zweifelhaft zu machen: da eilt noch zu rechter Zeit die Enthaltsamkeit herbei und zerschmettert den Wagen der Feindin, es entfliehen die Laster, entwaffnet und ihren Schmuck von sich werfend. Am Ende dieser Allegorien sah man, als Bild des triumphirenden Christus, Salomo auf einem kostbaren Ruhebette, von den sechzig Starken Israels bewacht, deren Schilde an der Burg Davids aufgehangen sind; dann das Hochzeitmahl der Kirche, wobei Bischöfe die Kelche reichen. Viele Kapitel handelten jetzt von Salomo, mit Allegorien auf Christus und die Kirche, nebst vielfachen Beziehungen auf das Hohelied. Unter den begleitenden Abbildungen sah man den Tempelbau, den Besuch der Königin von Saba, Salomo auf dem Throne.

Geistreiche Compositionen veranlaßte Salomo's vanitas vanitatum: so sah man zwei Männer, die ein Puppenspiel über einem Tische regieren, indem sie durch Schnüre die kleinen Bilder zweier fechtenden Ritter hin und her ziehen, dann das Rad, den Wechsel alles Irdischen versinnlichend. Auf der nächsten Seite erblickte man die Leiter, die zum ewigen Leben führt[1], letzteres durch eine herabgereichte Krone angedeutet. Die Hinaufsteigenden werden von

[1] Engelhardt Taf. 9.

Teufeln mit den Pfeilen der Anfechtung beschossen, während sie unten der höllische Drache erwartet. Engel mit Schwertern eilen zu Hülfe, aber die Waffen der Hölle sind erfolgreich, denn viele stürzen herab: der Eremit, der seinen Garten der Betrachtung vorzieht, der Karthäuser durch ein Bett gelockt, der Mönch durch Geld, der Weltgeistliche durch eine reichbesetzte Tafel angezogen. Gleich von der untersten Sprosse taumeln die Weltleute, durch Pferde, Waffen und Putz verführt, indem sich immer eine Linie von dem Verführten zu den Gegenständen der Verlockung hinzieht. Nur die christliche Liebe hat die oberste Stufe erreicht und empfängt den himmlischen Lohn[1].

Als weitere Illustration der sinnlichen Verlockungen ergab sich die antike Vorstellung der Sirenen: Ulysses steht am Mast des Schiffes festgebunden; seine Gefährten, die ihre Ohren mit Wachs verstopft haben, überwältigen die Sirenen im Augenblick, wo diese über die Vorübersegelnden herfallen wollen. Eine Note erklärte dabei die Benennungen des Schiffes und der einzelnen Theile desselben; von den Sirenen wurden mythologische Nachrichten beigegeben, dann jene Gefahren auf die der Kirche bezogen und hierbei von den Arten der Ketzereien abgehandelt, die gleich Füchsen den christlichen Weinberg zu zerstören trachten.

In einer besonderen Vorstellung sah man dann die Kirche, als Königin in einer Architektur thronend, zu den Seiten Päpste, Bischöfe, Geistliche, Mönche und Nonnen; eine andere Abtheilung füllten die Jungfrauen, Einsiedler und inclusi, Fürsten und Laien. An zwei Nebenthüren standen David und Isaias, der eine durch Buße, der andere durch Thränen getauft. Auf dem Dach der Kirche stritten die Engel gegen böse Geister, während vier Medaillons an den Ecken des Gebäudes die vier großen Propheten umschlossen.

Diese Vorstellung bildete den Eingang einer Reihe von Kapiteln über die Stände innerhalb der Kirche, ihre Verhältnisse zu einander und ihre Pflichten; aus der ‚Gemma animae' folgte eine Beschreibung von Kirchen und geweihten Orten mit allegorisch-mystischer Deutung. Betrachtungen über Laster und Lasterhafte, die aus der Kirche zu verbannen sind, endigten mit einem Gedicht gegen Wucher und Simonie, zugleich sah man in einem Bilde Christus, der die Käufer und Verkäufer aus dem Tempel austreibt; man fand da Judas, Simon den Zauberer, Mörder, Diebe und Hexenmeister.

Wie die Ausgestoßenen durch Buße geheilt werden können, war im Bilde eines siebenfachen Aussatzes angedeutet, deren jeder eine Häresie versinnlichte und dem ebenso viele Bußübungen entsprachen; weiterhin sah man Christus inmitten einer Weinkelter, während die Glieder der Kirche Trauben aufschütten;

---

[1] Auf der Leiter findet sich dann das Trostwort verzeichnet, daß durch Buße Erhebung vom Falle geschehen könne. Der Text fügte noch mehrere Betrachtungen hinzu über die Versuchungen der Welt und des bösen Feindes, ferner ein Gedicht ‚de lapsu carnis quo labitur homo de scala caritatis'.

außerhalb des Kreises den Aussätzigen, dem der Erlöser entgegenschreitet, ihn bei der Hand in den Schooß der Kirche zurückführend.

Dann folgte die Geschichte des Antichrist: man sah ihn Henoch und Elias tödten, die kurz vor ihm auf Erden erschienen sind; durch Geschenke lockt er Geistliche, Fürsten und Laien, Christen und Juden an sich, thut Wunder, läßt Bäume erblühen, Feuer vom Himmel fallen, den Sturm das Meer erregen; jene, die nicht an ihn glauben wollen, läßt er foltern und tödten. Stolz geht er zuletzt auf den Oelberg, um die Himmelfahrt des Erlösers nachzuahmen, da erscheint Michael und spaltet ihm das Haupt. Die verführten Auserwählten thun Buße, die Juden bekehren sich, die Synagoge wird getauft.

Das jüngste Gericht, das Paradies, die Hölle beschäftigten nun die reiche Phantasie der gelehrten Aebtissin. Beim letzten Gericht, welches byzantinischen Compositionen nachgebildet war, sah man oben den thronenden Erlöser auf einem Regenbogen, darunter Seraphim und das Kreuz mit den Leidenswerkzeugen auf einem von Engeln gehaltenen Throne, während das Buch des Gerichts aufgeschlagen vor dem Throne liegt. Neben dem Kreuze befanden sich Adam und Eva, während zu den Seiten des Weltenrichters Maria und Johannes fürbittend erschienen und die Apostel im Mittelfelde gruppirt waren. Zur rechten Seite Christi fanden sich Patriarchen und Propheten, denen sich die Auserwählten anschlossen, während Satan von Engeln an Händen und Füßen gefesselt herbeigeführt wird. Unten die aus den Gräbern hervorgehenden Todten und Raubthiere aller Art, welche Körpertheile von Menschen herausgeben, daneben ein Engel, der den Himmel und die Sterne zusammenrollt. Auf der gegenüberliegenden Seite erblickte man den Weltbrand und den neuen Himmel mit Sonne, Mond und Sternen in einer Sphäre, deren Mittelpunkt das Haupt Christi bildete, daneben den Erdkreis, erneuert und mit Blumen geschmückt. Eine Darstellung des gesammten himmlischen Reiches nach seiner endlichen Rangordnung zeigte oben Christus auf dem Thron, darunter in Felder getheilt die Brustbilder von Jungfrauen, dann der Apostel, Martyrer, Bekenner, alle mit goldenen Nimben; die Propheten und Patriarchen dagegen mit silbernen, die Enthaltsamen mit rothen, die Verehelichten mit grünen, andere mit gelben Nimben.

Vergleichen wir die Auffassung des letzten Gerichts mit byzantinischen Compositionen, zum Beispiel dem Mosaik im Dome von Torcello, so zeigt sich große Uebereinstimmung: auch der Feuerstrom ist vorhanden, der von Christi Füßen ausgeht und die Verdammten absondert; die Gruppen derselben erschienen übrigens nach der gleichen Ordnung, wie früher die Auserwählten.

Im unteren Felde werden endlich die Verdammten ohne weitere Rangordnung von Engeln in den höllischen Pfuhl getrieben.

Die Schilderung der Hölle war großartig: in einem Geklüft, aus dem Flammen hervorbrachen, befanden sich in vier Feldern die Gruppen der Ver-

worfenen; unten saß Lucifer, den Antichrist im Schooße haltend, gefesselt; die Qualen waren äußerst anschaulich: in Kesseln werden Krieger und Juden gesotten, einem geldgierigen Mönch wird glühendes Metall in den Hals geschüttet, einem Wucherer solches in die Hand; der Verleumder muß eine Kröte belecken, eine putzsüchtige Frau wird von Teufeln eingeschnürt, die Kindesmörderin verzehrt ihr eigenes Kind, Lüstlinge werden von Schlangen zerbissen, ein Selbstmörder stößt sich ewig das Messer in den Leib.

Dann folgten Scenen aus dem sündlichen Babylon, dem himmlischen Jerusalem, der Apokalypse; die Bilder füllten hier jedes eine Folioseite. Babylon, eine weibliche Figur, saß auf einem siebenköpfigen Ungeheuer, mit Krone und Becher geschmückt, daneben standen in Bewunderung versunken Geistliche und Laien; auf der Kehrseite erblickte man den Sturz des Thieres und Weibes in den Feuerpfuhl. Dem entsprach die mit dem Sternenkranz geschmückte Frau der Apokalypse, den Mond unter den Füßen; unterhalb der siebenköpfige Drache.

In der Darstellung des Paradieses sehen wir, nach byzantinischer Auffassung, die kolossale Gestalt Abrahams mit den Seelen im Schooße, in den vier Ecken die Flußgötter der vier Ströme des Paradieses, mit Urnen.

Hiermit endete das eigentliche Hauptwerk, es folgten dann Auszüge aus Petrus Lombardus über das ganze dogmatische und moralische Lehrgebäude der Theologie, hierauf in Form von Gesprächen zwischen Christen und Heiden die Entwicklung mancherlei Ansichten der heidnischen Philosophie über Gott, die Entstehung des Universums, über Mythologie, religiöse Gebräuche und Sitten der heidnischen Welt, besonders in Rücksicht auf Magie und Wahrsagerkunst, zuletzt einiges über Simon, den Zauberer, als Gegner des Apostels Petrus. Dann folgte eine Liste der Päpste, bis Eugen III. die Jahre der Regierung angebend [1].

Das Schlußbild war dem Kloster Hohenburg gewidmet [2]. Oben erscheint Christus, in der Linken eine Rolle haltend mit dem Spruch an die Klostergemeinde, neben ihm Maria, dann Petrus, welche die Uebergabe eines goldenen langen Stabes an Christus vermitteln, den der tiefer unten knieende Eticho dux überreicht: Herzog Attich spricht damit seine Widmung des Klosters aus. An der anderen Seite Christi stehen Johannes der Täufer, eine byzantinischem Vorbilde entnommene bärtige Gestalt, daneben die hl. Odilie, welche diesen Heiligen besonders verehrt und ihm eine Kapelle ihres Klosters geweiht hatte. Weiter unten sah man den Herzog sitzend, in fürstlicher Gewandung, einen riesigen Schlüssel an Odilia, die erste Aebtissin, überreichen,

---

[1] Engelhardt S. 56, Anm.: ‚Wir fielen sogleich darauf, zu untersuchen, ob diese Liste eine Spur der Päpstin Johanna aufweise, allein in Herrads Verzeichniß folgt auf Leo IV. unmittelbar — Benedict III., und es ist nirgend eine Ahnung dieser Geschichte, noch Ausradirung oder Lücke.‘

[2] Engelhardt Taf. 11. 12.

welche an der Spitze ihrer Nonnen heranschreitet; dann enthielt die Composition noch Relindis und gegenüber Herrad: zwischen den Aebtissinnen waren in sechs Reihen die Brustbilder ihrer meist dem Adel angehörigen Nonnen angebracht, 46 an der Zahl, und noch 12 Laienschwestern. In Form eines Kreuzes sah man vor der Gestalt der Relindis ihre Anrede an die Klostergemeinde aufgezeichnet.

Die Liste der Päpste war das einzige Stück jenes Werkes, das die Verfasserin bis auf ihre Zeit fortgesetzt hat; ihre Welt bildete das Kloster, obgleich die Zeitgenossin von Friedrich Barbarossa, Philipp August und Richard Löwenherz, wie Engelhardt mit Recht betont, wohl manche wichtige Notiz der Nachwelt überliefern konnte. Daß sie die lateinische Sprache nicht nur verstand, sondern auch mit Leichtigkeit beherrschte, ergeben ihre Poesien, wie die Vorrede und andere von ihr verfaßte Partien des Buches, nicht minder die Sorgfalt, mit der sie bemüht war, alle schwierigen Ausdrücke und Wendungen durch bekanntere und leichtere Worte in Anmerkungen am Rand, oder in den Zwischenzeilen aufzuhellen [1], oder deutsche beizufügen, wodurch nicht unwichtige Beiträge zur Sprachenkunde des Mittelalters entstanden. Das poetische Talent spricht sich mit großer Zartheit in lyrischen Gedichten aus [2], besonders in der Widmung an ihre ‚weißglänzende Liliensaat, ihre reine Lämmerschaar', dann in dem Schlußgedicht an Hohenburg selbst und in den ernsteren Poesien geistlicher Betrachtung.

Reichthum an Phantasie, oft eine wahre Kühnheit der Erfindung sprachen aus vielen Illustrationen dieses seltenen Werkes: so ist die mit erhobener Lanze energisch einhersprengende Superbia, mit einem Löwenfell unter sich und flatterndem Gewande, eine großartig freie und lebensvolle Gestalt [3]; viele Miniaturen sind überhaupt, trotz mangelhafter Kenntniß der Proportionen, durchaus voll von Leben und Ausdruck. Die Umrisse wurden zuerst mit der Feder gezeichnet, dann die Malerei ziemlich sorgfältig in Deckfarben ausgeführt; bei Nacktheiten treten Mängel hervor, schön und flüssig ist überall die Gewandung, mit Nachahmung byzantinischer Vorbilder entworfen. Diese Vorbilder treten dann auch in einigen Vorstellungen zu Tage: so in der des Flußgottes Jordan, des Aeolus und Neptun bei der Schöpfung, des Tages und der Nacht bei der Scheidung des Lichtes von der Finsterniß, welche griechischen Miniaturen direct entlehnt sind. Auch die Vorstellungen Christi und Mariä auf dem Widmungsbilde, wie Johannes des Täufers, sind byzantinischen Ursprungs, nicht minder die Engel, vornehmlich aber die Compositionen der Himmelfahrt, des Paradieses, des letzten Gerichtes.

---

[1] Engelhardt S. 66.

[2] Sie waren größtentheils in Musik gesetzt, und zwar nach dem Liniensystem des Guido von Arezzo.

[3] Engelhardt Taf. 2.

Die Köpfe entbehren vielfach noch des individuellen Charakters, zumal die weiblichen. Nicht ohne Erfolg bemühte sich indeß die Künstlerin, den Häuptern Christi, Mariä, der Apostel Petrus und Paulus, Majestät und Größe zu verleihen. Gering ist die Zeichnung des Landschaftlichen, viel besser die der Architektur und verschiedener Geräthe; das Colorit dagegen zu dunkel und wenig ansprechend gehalten. Ob Herrad selbst ausführende Künstlerin war, oder ihre Geistlichen, bleibt unentschieden.

Die Bibliothek zu Karlsruhe besitzt ein Evangelistarium, in dem sich, bei noch typischer Auffassung der Köpfe, eine nicht minder lebhafte, dabei edle Geberdensprache bemerklich macht. Die Verkündigung zeigt Maria auf einem Sessel spinnend und sich mit anmuthiger Neigung dem rückwärts heranschreitenden Engel zuwendend, der in lebhafter Geberde die Hand ausstreckt [1]. Der gefühlvolle Charakter mittelalterlicher Kunst tritt hier schon bedeutsam zu Tage; Hände und Füße sind dabei gut gebildet, die Falten zierlich und schmiegsam. Nicht minder lebensvoll erscheinen die Marien am Grabe des Auferstandenen. Hier waltet, wie bei den Italienern, innere Größe der Anschauung.

In der Bibliothek zu Hamburg findet sich ein aus den Rheingegenden stammender Psalter (Nr. 85) mit einigen Compositionen von Werth: so zeigt die Darstellung im Tempel, welche ein ganzes Blatt einnimmt, ‚eine Großartigkeit, die an Guido da Siena erinnert' [2]. In dem Kinde ist das Ernste, Nachsinnende, glücklich dargestellt. Ein in Mainz geschriebenes, jetzt der Bibliothek zu Aschaffenburg [3] angehöriges Evangeliarium ist nicht minder hervorragend durch Ausdruck in den Köpfen, lebensvolle Gesten und eine Fülle neuer Motive bei der heiligen Geschichte. Damit verwandt ist wiederum ein Psalter in Bamberg [4], in dem eine gleiche technische Vollendung auftritt und die neuere germanische Kunst schon bedeutsam sich ankündigt, sowohl durch zierliche Stellungen, wie Beseelung der Figuren.

Die sächsischen Lande zeigen unter Barbarossa einen besonderen Aufschwung künstlerischen Producirens: so ist das von dem Benedictinermönch Heriman zu Helmershausen, an der Diemel, für Herzog Heinrich den Löwen angefertigte Evangeliarium [5] ein bedeutendes Monument der Uebergangsepoche. Das romanische Element wird in den säulenstützenden Gestalten und dem architektonischen Rahmen ausgesprochen, das Figürliche zeigt byzantinischen Einfluß in den langen Verhältnissen, dem Faltenwurf und den Köpfen; neben sehr reicher Ornamentik ist die Mannigfaltigkeit der Initialen hervorstechend. Die Darstellungen sind

---

[1] Abbildung bei Woltmann Fig. 77. [2] Waagen, Handbuch S. 20.

[3] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland Bd. I, S. 377 ff.

[4] Waagen a. a. O. S. 103 ff.

[5] Im Domschatze zu Prag, dann im Besitz des Königs von Hannover. Vgl. Ambros, Der Dom von Prag 1858, S. 293 ff. Calemann, Das Evangeliarium Herzog Heinrichs des Löwen, Neue hannoversche Zeitung 1861, Nr. 222. 223.

biblische und allegorische. Der ritterliche Geist kommt in allegorischen Figuren der Tugenden zur Geltung, welche mit den Lastern kämpfen. Die neuere Auffassung spricht auch aus dem Dedicationsbilde, wo die hll. Blasius und Aegidius den Herzog Heinrich und seine Gemahlin an der Hand führen und der Madonna vorstellen, welche zwischen Johannes dem Täufer und Bartholomäus thronend erscheint. Die Evangelisten mit ihren Symbolen zeigen ebenfalls neue und lebhafte Stellungen; vorher gehen Compositionen aus dem Neuen Testament, welche mehrere Seiten anfüllen, je zwei von einem Rahmen umschlossen. Das Calendarium zeigt in der jetzt üblichen Form in einer Doppelarkade links den Text, rechts einen Apostel, im Bogenfeld die Scene aus dem Leben des Monats[1]. Die Gestalten der Apostel bekommen nun ein Gepräge mehr originaler Auffassung: das Haupt neigt sich, die Faltenzüge sind nicht mehr geradlinig und fein gestrichelt, sondern erhalten breitere, quer gehende Brüche; die Gefühlsweichheit des Mittelalters verschmilzt jetzt in einer eigenthümlichen Weise mit dem der gothischen Architektur und der Plastik angehörigen Element des Scharfen, Eckigen; der Einfluß der Plastik besonders wird immer deutlicher. Jetzt erhält die germanische Kunst das, was ihr zum Erwachen eigenartigen Lebens fehlte: plastische Vorbilder, wie sie einst die byzantinische Kunst besessen, und vermöge welcher das Auge des Malers lernt, die Natur zu verstehen. Ein Ueberrest des spätbyzantinischen Stils, wohl durch italienische Crucifixe erhalten, ist noch immer die starke Ausbiegung des Christuskörpers nach der rechten Seite hin; in der Figur des Johannes tritt aber schon jene weibliche Zartheit der Auffassung hervor, die ihn in der Kunst des deutschen Mittelalters auszeichnet und welche späterhin Martin Schön besonders gefühlsinnig zu schildern weiß.

Die Krönungsscene Heinrichs nimmt ein ganzes Blatt ein: oben Christus thronend zwischen Heiligen, unten der Herzog und seine Gemahlin Mathilde, im Kreise ihrer Vorfahren knieend. Die Kronen werden dabei nicht, wie in der byzantinischen Kunst, von Christus selber aufgesetzt, sondern von zwei Händen, die zu seinen Füßen aus den Wolken hervorragen. Die Initialen haben nun auch ein anderes, mehr architektonisch-malerisches Bildungsprincip angenommen; sie bestehen nicht mehr aus dem kalligraphischen Riemen- und Flechtwerk, sondern aus schön geschwungenem, romanischem Ranken- und Blattornament, welches aus Thiergebilden, schlanken Drachengestalten hervorwächst und in vielfacher Ausladung den Grund überzieht; dazwischen erscheinen kleinere Menschen- und Thierfiguren in reicher Abwechslung der Motive[2].

Die ‚M a t e r v e r b o r u m', eine Abschrift des vom Abt Salomo von S. Gallen veranlaßten Universallexikons, jetzt im

---

[1] Abbildung bei Woltmann S. 279.

[2] Initiale aus dem Pariser Psalter bei Labarte; aus dem Psalter des Landgrafen Herrmann, Abbildung bei Schnaase V, Fig. 123.

Nationalmuseum zu Prag, ist für die Ausbildung der Initialen vielleicht das wichtigste Document. Jeder Anfangsbuchstabe darin setzt sich aus leicht geschwungenem, gitterartig durchflochtenem Ranken- und Blattwerk zusammen, innerhalb dessen historische Scenen sich geschmackvoll entfalten, oder einzelne Figuren auftreten. Zuweilen bestehen sie ganz aus Thierkörpern und sind dann höchst phantastisch. Daß die Handschrift keineswegs böhmischen Ursprungs ist, wurde überzeugend von Woltmann dargethan[1].

Das phantastische, zuweilen dämonische Element, das in diesen Buchstaben als lebhaftes Spiel der Einbildungskraft auftritt, ist ein ächt nordisches, und findet sich ebenso bei der Architektur an Friesen und Capitälen, wie an den Portalsculpturen reichlich vertreten. Bekannt ist, daß der hl. Bernhard gegen diese phantastische, zuweilen frivole Ornamentik in Kirchen und Kreuzgängen eiferte, da sie den Sinn zerstreue und ablenke. Die Formen solcher Ungethüme, fabelhafter Wesen, aus Mensch und Thier zusammengesetzt, entstammen übrigens dem Orient und wurden in Deutschland durch byzantinische Stoffmuster bekannt[2]: indem nun jene Gebilde dem nordischen Sinn entsprachen, ließen sich auch symbolische Zwecke damit verknüpfen. Die Richtung auf das Phantastische war ja schon durch den Stil der irischen Kalligraphie ausgedrückt und liegt als Charakterzug in der nordischen Kunst begründet. Dieser in der romanischen Epoche zunehmende Geschmack wendet sich mit Vorliebe den ‚Bestiarien' zu, jenen Handschriften, die, wie der ‚Physiologus'[3], existirende und fabelhafte Thiere in naivster Erzählung schildern und sie in Beziehung zur christlichen Heilslehre setzen: zum Beispiel das Einhorn, welches schon in den Mythen des Zoroaster eine Rolle spielt und auf den Mauern von Persepolis im Kampf mit den Thieren Ahrimans dargestellt wird[4], worin das morgenländische Heidenthum Reinheit und Stärke ausdrückte, während das älteste Christenthum das Horn dieses einsamen und scheuen Thieres mit Rücksicht auf die ihm beigelegte Kraft, Gifte zu zerstören, auf das Kreuz des Erlösers deutet[5]. Weiter ausgebildet wurde diese Mythe, als man erzählte, das Thier könne nur eingefangen werden durch

---

[1] v. Quast und Otte, Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst. Die slavischen Namen Vaceradus und Miroslaus, nebst der Jahreszahl, sind gefälscht; vgl. Woltmann im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. II, Heft 1, Stuttgart 1877; Geschichte der Malerei I, S. 282, Anm. 2.

[2] Vgl. die schon citirte Abhandlung von Springer in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission V (1860), S. 67.

[3] Ueber den ‚Physiologus' vgl. Heider, Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen V, S. 541. Cahier & Martin, Mél. d'archéol. 1re série II, p. 87 sv. Cahier, Nouv. mél. I, p. 106, pl. IX—XI, du Bestiaire. Versificirte Ausgabe des Bestiariums von Hildebert von Mans.

[4] Niebuhr, Reisen II, 132, Taf. XXIII. Cfr. Aristot., Hist. anim. lib. II, c. 29, 9. Plin. VIII, 21. Aelian., Hist. anim. IV, 52.

[5] Tert. adv. Marc. c. XIX, lib. 3.

eine reine Jungfrau: ihr nahe es sich, lege sein Haupt vertraulich in ihren Schooß, schlafe ein und könne so gefangen werden. Diese von Gregor schon verworfene Mythe[1] wurde von Isidor von Spanien wieder aufgenommen und kam im Mittelalter zu neuer Geltung. Das Einhorn ward ein Bild Christi, die reine Jungfrau war Maria, welche ihn auf diese Erde herabgezogen und gefesselt hat; das Ganze bildete nun ein Symbol der Menschwerdung, schließlich ein Bild der Stärke, Tapferkeit, aller sittlichen Tugenden, und tritt in solcher Bedeutung, wie bekannt, auch im schottischen Wappen auf[2].

Diese oft tiefsinnige Auffassung und Deutung alter Mythen, welche durch Aristoteles vermittelt wurden und den Autoren des Mittelalters willkommene Anhaltspunkte boten für ihre symbolisch-mystische Darstellung, kommt vornehmlich der Sculptur zugute, welche in Beziehung zum christlichen Kirchenbau eine reiche Thätigkeit entfaltet und in ihrem eigenartigen Leben nur mit Hülfe der mittelalterlichen Autoren zu verstehen ist.

Der Impuls einer neuen Kunstrichtung tritt lebhaft in den Miniaturen des für den Landgrafen Herrmann von Thüringen, also zwischen 1193 bis 1216 geschriebenen Psalteriums zu Tage[3]. Die Malereien zeigen noch größtentheils byzantinischen Einfluß, wechseln aber mit rein germanischen Formen; denn während im Calendarium die Apostelgestalten noch ganz im byzantinischen Charakter, lang, hager und feierlich auftreten, bilden die Monatsvorstellungen der Bogenfelder, kurze, gedrungene Figuren in genrehaften Stellungen, damit einen starken Contrast. Die — von Dibdin facsimilirte — Darstellung der Trinität zeigt Gott Vater in einer goldenen, von einem Regenbogen eingefaßten Mandorla, den gekreuzigten Sohn vor sich haltend; in der Kreuzigung begegnen wir dem stark ausgebogenen Christuskörper der spätbyzantinischen Kunst, aber bei Johannes ist ein ächt germanischer Zug weiblicher Anmuth vorhanden. Eine Darstellung des Paradieses läßt in den Blumen und Früchte darreichenden Figuren schon Grazie, Weichheit und poetische Stimmung einer ritterlichen Zeit erkennen. In den Brustbildern des Landgrafen und seiner Gattin, Sophie von Bayern, sowie den Herrscherpaaren von Ungarn und Böhmen treten individuelle Züge auf, die an Bildnißähnlichkeit gemahnen.

---

[1] Comment. in Job l. XXX, c. 18. Isid. Hispal. Orig. XII, 2. Abbildung der Gefangennahme des Einhorns bei Cahier & Martin, Nouv. mél. IV, p. 154.

[2] Der Hirtenstab des hl. Bonifacius in Fulda zeigt in der Krümmung das Einhorn vor dem Kreuze knieend: als Symbol der einsamen Abtei Fulda bezeichnet es hier klösterliche Zucht und Tugend. Abbildung bei Münter, Sinnbilder Taf. I. Vgl. Bruns, Lebensgeschichte des hl. Sturmius, Fulda 1779, S. 61. Eine Abhandlung über das Einhorn von Thom. Bartholin: De unicornu, Amstelod. 1678; vgl. Münter S. 41.

[3] Privatbibliothek des Königs von Württemberg. Vgl. Waagen, Handbuch S. 20, Fig. 2. 3. Abbildung bei Dibdin, A bibliographical tour etc. vol. III, p. 158. Kugler, im Museum 1834, Nr. 13, S. 97.

Das Psalterium der Cistercienserinnen zu Trebnitz, bei Breslau[1], enthält 20 Miniaturen in Blattgröße aus dem Neuen Testament, welche sich durch feierliche Würde der heiligen Personen auszeichnen; hervorragend ist der ornamentale Schmuck der Initialen. Das Psalterium aus dem Kloster Wöltingerode, bei Goslar[2], in der Bibliothek zu Wolfenbüttel, zeigt bei der Kreuzigung, abweichend von der herkömmlichen Aufstellung, Maria und Johannes den Täufer zur Rechten Christi, links Johannes den Evangelisten und Melchisedek mit dem Kelch, beide Gruppen in kleineren Dimensionen innerhalb von Medaillons, welchen ober- und unterhalb des Kreuzes zwei andere mit den Bildern der Kirche und der Synagoge entsprechen, Verheißung und Erfüllung nebeneinander stellend. Als weitere Vorbilder treten innerhalb des Rahmens dann noch auf: Moses mit der ehernen Schlange, die große Traube, Abrahams Opfer, das Passahlamm.

Die zweite Art von Illustrationen bildet jene fast nur zeichnende, zuweilen flüchtig illuminirende, worin der neue Geist sich einen originalen Ausdruck schafft und das weltliche, ritterliche Element des Mittelalters seine Vertretung findet; sie scheint besonders im oberen Bayern geübt worden zu sein, wie verschiedene dahin gehörige Manuscripte beweisen. Bei aller Unvollkommenheit anatomischer Kenntniß ist in diesen Federzeichnungen doch der Ausdruck höchster Lebendigkeit, leidenschaftlicher Affecte, edler Gefühle in merkwürdiger Weise anschaulich gemacht; freilich ist diese Kunst des feineren, die Gesichtszüge belebenden Ausdrucks noch nicht fähig, doch beherrscht sie in hohem Grade die Geberde und weiß das Sanfte, Zarte, die ritterliche Anmuth, ebenso wie das Kühne, Dramatische überzeugend vorzutragen, wobei es natürlich an Uebertreibungen und Verzerrungen nicht fehlt. Trotzdem ist diese Kunstweise, die eigentlich improvisirende und illustrirende, als der geistreiche Ausdruck mittelalterlichen Lebens und Fühlens zu betrachten, der sich möglichst genau den Texten der Legenden, geistlicher oder weltlicher Gedichte und — in kühnen, oft großartigen Zügen — der Apokalypse anschließt. Zu nennen sind vornehmlich das ‚Marienleben‘ Wernhers von Tegernsee, in poetischer Form, und die deutsche ‚Eneidt‘ des Heinrich von Veldegk[3]. Das ‚Marienleben‘ bringt, dem Gegenstand entsprechend, die stille Anmuth und das Innerliche besonders glücklich zur Darstellung; aber auch das Leidenschaftliche findet seinen treffenden

---

[1] Königl. Bibliothek zu Breslau. Vgl. A. Schulz, Schlesiens Kunstleben S. 9 Urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung, Breslau 1866, S. 183. Vgl. Schnaase V, S. 491.

[2] Schnaase V, S. 493.

[3] Königl. Bibliothek zu Berlin. Vgl. Kuglers Dissertation: De Werinhero, saeculi XII. monacho, 1831; Kl. Schriften I, S. 12. 38 mit Abbildung. Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern S. 266. 271 ff. Ueber Wernher cfr. Monum. Boic. t. VI, p. 131. Pez, Anecdota t. VI, pars II, pag. 55. Es lebten zwei Wernher in Tegernsee, deren einer Scholasticus war. Fiorillo I, S. 195.

Ausdruck, so in der Gruppe der über den Kindermord wehklagenden Frauen [1] und in jener der Verdammten. Die Figuren sind etwas lang, aber biegsam und schön bewegt, die Gewandung ist flüssig und anschmiegend. Die ‚Eneidt' des Heinrich von Veldegk offenbart eine sehr thätige Phantasie des Malers; es gelingt ihm ebenso, ruhige Vorgänge mit einer gewissen Anmuth vorzutragen, wie kriegerische Momente, z. B. den Sturm auf Troja, in kühnen Bewegungen zu schildern, wobei allerdings manches Ungeschick vorkommt [2].

Sehr wichtig sind die Zeichnungen einiger von dem Mönch Conrad im Kloster Scheyern angefertigter Manuscripte religiösen und wissenschaftlichen Inhalts, gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts abgefaßt [3]. Conrad besitzt eine große Fertigkeit, seine oft geistreichen Ideen schnell und glücklich hinzuwerfen; aber auch ernste, feierliche Darstellungen, wie die Kreuzigung, Scenen der Apokalypse, der Sieg über die Häresien, gelingen ihm wohl. Seine Schriften sind: eine ‚Mater verborum' (Lexikon), die Werke des Josephus, ein Tractat über die sieben freien Künste, die ‚Historia scholastica' des Petrus Comestor, dann die Evangelien mit zwei Legenden, welche von der um ihres Stolzes willen gefallenen Aebtissin — durch Intervention Mariens gerettet — und von der bekannten Geschichte des Theophilus handeln, der sich aus Ehrgeiz dem Teufel verschreibt, eines kurzen Triumphes genießt, dann aber Reue fühlt und sich ebenfalls durch die Hülfe Mariens mit Gott wieder versöhnt, nachdem er seinen Contract mit dem Bösen zurück erhalten hat. Der Maler Conrad mußte hier seinen Weg allein suchen und die Motive aus seiner Phantasie und dem Leben herausbilden, eine Aufgabe, die er in naiver, anschaulicher und behaglicher Erzählung löste. Die ‚Historia scholastica' enthält Allegorien der freien Künste, die ‚Mater verborum' solche der Tugenden und Laster, durch Beispiele der heiligen Schrift erläutert, dann eine große, thronende Madonna, sehr sorgfältig in Gouache ausgeführt; eine Darstellung der profanen und heiligen Musik, von Pythagoras, David, Boëthius, Guido von Arezzo begleitet u. a. In launigen Versen entschuldigt sich zuletzt der Autor, wenn er nicht alles gut ausgeführt habe, er sei aber allein gewesen und habe keinerlei Lohn erhalten [4]. In der

---

[1] Abbildung bei Waagen, Handbuch I, Fig. 5.

[2] Beide könnten dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts angehören. Abbildung bei Waagen a. a. O. Fig. 7.

[3] Bibliothek zu München. Vgl. Sighart a. a. O. S. 274. Kugler, Kl. Schriften I, 84. Conrad war unter dem Abt gleichen Namens und Abt Heinrich thätig; in der ‚Mater verborum' die Jahreszahl 1241. Cfr. Mon. G. Ss. XVII, p. 613 sq. Pez, Anecdota t. I, p. XXVIII sq. Dieser Conrad wird von Aventin der Philosoph genannt, war Chronist und Maler, lebte von 1215—1291 und schrieb mehr als dreißig Codices. Aventin, Annal. Boic. l. VII.

[4] Die Verse bei Woltmann S. 287, Anm. 1. Die Manuscripte in München haben die Nummern: lat. 17400. 17403. 17405. Die Arbeit des Schreibers und

That ist die Ausführung sehr ungleich, einige Bilder sind fein und zierlich, andere nachlässig und roh entworfen.

Die Sammlung weltlicher Lieder aus Benedictbeuern, in der Münchener Bibliothek, zeigt eine Reihe sehr feiner und zierlicher Darstellungen aus dem Leben [1].

Auch ritterliche Poesie ward in dieser Weise verherrlicht, wie die beiden Manuscripte des Tristan, von Gottfried von Straßburg, und des Parcival, von Wolfram von Eschenbach, beweisen [2]: die Geberden sind hier sehr sprechend, im Ganzen ist der Eindruck der Malerei aber ein roher und flüchtiger.

Die von Waagen geschilderte Bilderbibel des Fürsten Lobkowitz zu Prag [3] ist ebenfalls in dieser leichten, zeichnenden Art illustrirt und merkwürdig wegen des phantastischen Elements bei der Auffassung heiliger Geschichte. Das Werk besteht überhaupt nur aus Bildern, ungefähr in der Reihenfolge der Ereignisse des heiligen Textes, welche von erklärenden Inschriften begleitet sind. Nach dem Buch der Könige folgt die Geschichte des Antichrist, und hier ist der Autor von starker Phantasie begleitet, denn das Leben des Widersachers Gottes wird in gleichartigen Ereignissen, wie das des Erlösers, nur in der Ordnung des Bösen, wie jenes in der der Gnade, vorgeführt: so sind die teuflische Verkündigung; die unreine Empfängniß; die Geburt in Babylon unter teuflischem Beistande; die Anbetung u. s. f. eingehend erörtert. Dann folgen: die heilige Geschichte, etwa in der Mitte beginnend; die Apokalypse; die Einführung des Christenthums in Böhmen; das Martyrium des hl. Wenzel. Die Bilder, 700 an der Zahl, sind von Mehreren ausgeführt und zeigen eine weitere Fortbildung zur Seite der natürlichen Erscheinung hin, während das Ideale weniger zur Geltung kommt.

Beide Arten der deutschen Kunstweise, Federzeichnungen und Malereien in Deckfarbe, zeigt das Antiphonarium in S. Peter zu Salzburg, dessen Bilder sogar auf Goldgrund ausgeführt [4] sind.

Um die Mitte des Jahrhunderts bildet sich dann eine vermittelnde Technik der Miniatur aus, welche als die des gothischen Stiles zu betrachten ist. Die glänzende, pastose Gouachefarbe schwindet zugleich mit den letzten Anklängen des antiken und byzantinischen Stils; die fest umschriebenen Körper-

---

Illuminators wurde nun oft getheilt. Siehe die Abbildung der Prager Handschrift bei Woltmann Fig. 82.

[1] Sighart a. a. O. S. 272. Das Kloster Benedictbeuern war im Besitz einer hervorragenden Gemäldesammlung. Das merkwürdige Verzeichniß derselben bei Pez, Anecdota t. III, p. III, pag. 614, § 12, und bei Meichelbeck, Chron. Benedictobur. p. 96. Vgl. Fiorillo I, S. 178.

[2] Sighart S. 344. Kugler, Kl. Schriften.

[3] Deutsches Kunstblatt 1850, S. 148. Schnaase V, S. 497. 498. Letzterer verlegt die Arbeit noch vor 1250, Waagen dagegen zwischen 1260—1280.

[4] Deutsches Kunstblatt 1852, S. 301. Vgl. Schnaase a. a. O. S. 498.

und Gewandformen werden mit einer Art trockener Deckfarbe ausgefüllt und auf ihr die Einzelheiten mit dunkleren Strichen angegeben; das Relief muß der Ton des Hintergrundes erzielen. Auch in der letzten Epoche karolingischer Büchermalerei war dieses Hineinzeichnen der Formen üblich, damals allerdings ohne Verständniß und Sicherheit für die Angabe derselben. Die Zeichnung wird nun einfacher, freier, ruhiger, stilvoller, aber auch weniger dramatisch und lebenskräftig [1]; die Farbe ist dabei zumeist bunt, in der Architektur bleiben noch romanische, in den Naturdingen, Thieren und Pflanzen die hergebrachten Formen; die Hintergründe zeigen jetzt, ähnlich wie byzantinische Miniaturen zur Zeit des Einflusses arabischer Kunst, schachbrett- oder tapetenartige Muster; die ganze Haltung der Figuren ist eine mehr gleichmäßige, stilgerechte, aber auch mehr handwerksmäßige: die geistreichen, tiefsinnigen, überraschenden Ideen der einsamen Künstler in der Klosterzelle verlieren sich, die Laienkunst macht sich geltend.

C. Wand- und Tafelmalerei, textile Kunst, Glasmalerei.

Man hat behauptet, daß die Wandmalerei jener Periode sich nur durch Dimensionen von der Miniaturkunst unterschieden habe [2], doch ist dieß nicht einmal hinsichtlich der Technik allgemein richtig, denn die von Lübke eingehend beschriebenen Malereien der Kirche zu Methler, bei Dortmund in Westphalen, zeigen ein durchgeführtes System der Schattirung; ebenso hat Theophilus in der Glasmalerei die Modellirung der Figuren durch zartes Abtönen hervorgehoben. Dann war die geistige Aufgabe keineswegs dieselbe [3], denn während die Büchermalerei nur eine Erläuterung, Versinnlichung der heiligen, später auch der profanen Texte anstrebte, kam in der Wandmalerei in großartigen Cyklen, bei höchst sinnreichen Beziehungen der einzelnen Motive zu einander und kunstvoller Disposition, der Glaubensinhalt der Kirche, vornehmlich das Fundamentaldogma der Erlösung in seiner bis zur Uroffenbarung hin reichenden, Vergangenheit und Zukunft, Zeit und Ewigkeit umspannenden Wirksamkeit zu Tage. Schon die nahen Beziehungen zum Heiligthum, dem persönlich anwesenden Gott, und der Anschluß an die großartig einfachen Bauformen des Gotteshauses verliehen dieser monumentalen Kunstsprache einen viel höheren Schwung, eine tiefere Weihe, als sie jemals die Miniaturkunst besessen hat und besitzen konnte.

Der Umriß der Figuren ward mit dunkler Farbe an die Wand gezeichnet und innerhalb der Conturen die Farbe gleichmäßig ausgebreitet, mit mehr

---

[1] Eigenthümlich ist diesen Figuren in der gothischen Epoche das unschöne Hervorstrecken des Leibes. Die Köpfe sind meist noch von typischer Bildung, doch zeigt sich schon das Bestreben nach Besonderheit. Bei der Darstellung der heiligen Personen wird das traditionelle Gewand nicht immer beobachtet.

[2] Schnaase V, S. 507. [3] Schnaase a. a. O.

oder weniger Angabe von Schatten. Die Compositionen waren figurenreich, die Erzählung breit, anschaulich und, wie der berühmte Teppich von Bayeux erweist, schon in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts sehr lebendig und voll Beobachtung des Lebens. Eine bedeutende Handfertigkeit mußte diesen Wandmalern eigen sein, da die Bemalung mit zur erforderlichen Ausstattung der Kirchen gehörte [1], und die Lust am Farbenschmuck allgemein verbreitet war. Die einzelnen Compositionen auf großen Wandflächen blieben durch architektonische Gliederung verbunden, von Bordüren eingerahmt und erhielten an Nimben, Waffen und Zierrathen Vergoldung. Das Relief wurde, wie die oben angeführten Bilder ergeben, durch Schattirung bewirkt, oder durch die schöne, tiefe und durchsichtige, meist blaue Farbe des Grundes ersetzt, welche die Figuren kräftig hervorhob. Theophilus hat im fünfzehnten Kapitel des ersten Buches einige Vorschriften über die Technik hinterlassen: ‚Auf der Mauer decke das Gewand mit Ocker, nachdem du ihm des Glanzes wegen etwas Kalk beigemischt, und mache die Schatten entweder mit bloßem Roth, oder mit Prasinus, welches selbst aus Ocker und Grün entsteht. Die Hautfarbe wird auf der Mauer aus Ocker, Zinnober und Kalk gemischt, das Rosa derselben und die Lichter werden wie beschrieben gemacht. Wenn Bildnisse oder andere Dinge auf der trockenen Wand entworfen werden, soll sie sogleich mit Wasser besprengt werden so lange, bis sie durchaus feucht ist: auf diesem feuchten Grunde werden alle Farben aufgetragen, und zwar mit Kalk gemischt, so daß sie mit der Mauer selber trocknen und haften. Dem Azur und Grün soll Veneda unterlegt werden, aus Schwarz und Kalk bereitet, worauf, sobald er trocken ist, der feine Azur mit Eidotter und Wasser gemischt zu setzen ist und auf diesen wiederum eine dichtere Farbe, der Zier wegen; auch das Grün soll mit Succus und Schwarz vermischt werden.‘

Naturgemäß trat auch hier das phantastische Element, wie in der Miniatur, zu Tage, aber neben den Zügen rohen Ungeschicks macht sich das künstlerische Gefühl in der Vereinfachung der Conturen und Gewandmotive, in einem Bestreben nach Wahrheit bei Stellung und Geberde, in sinnreichen Beziehungen und glücklichen Motiven geltend, und es entsteht jener decorative, romanische Stil, in dem sich die ursprüngliche Neigung der deutschen Kunst für die Arabeske, den Initialenstil ausspricht. Aber eben diese Flächenmalerei, die auf kräftige Plastik, auf die Wirkung von Licht- und Schattenmassen verzichtet, schmiegt sich in ihrem ganzen Wesen leicht dem Bauwerk an; ihre einfache Vortragsweise in gebrochenen, harmonischen, dunkleren Farben, welche keineswegs die Räume zu vertiefen sucht, noch das Auge wie die Phantasie lebhaft erregt und beschäftigt, wirkt gleich einer hieratischen Bilderschrift: sie erwähnt nur die Gegenstände, deutet ihre Beziehungen an und läßt verwandte Saiten im Herzen des Beschauers anklingen, ohne ihn in Verwirrung zu setzen,

---

[1] Lübke, Kunst in Westphalen S. 333.

wie Fresken späterer Kunstepochen, die dem Zweck des Gotteshauses oft direct entgegenwirken.

Malereien aus dem elften und dem Anfang des zwölften Jahrhunderts sind in Deutschland nur noch spärlich vorhanden. Nach den Berichten der Chronisten waren die Klosterkirchen von Benedictbeuern und Petershausen bei Konstanz mit Malereien ganz bedeckt; auch die Bischöfe Burkard von Halberstadt, Otto von Bamberg, Uffo von Merseburg ließen ihre Kirchen ausmalen. In Benedictbeuern gab es an den Wänden des Langhauses unter den Einzelgestalten von Heiligen: Scenen aus dem Leben Mariä bis zum Wiederfinden Jesu im Tempel; im Chor die Apostel, darunter Heilige des Benedictinerordens; in der Apsis die Himmelfahrt, darüber in der Wölbung den Erlöser auf dem Throne seiner Herrlichkeit. Der Vorgang war mit den Aposteln an den Seitenwänden des Chores durch die ‚zwei Männer in weißem Gewande' verknüpft, welche sie anredeten [1], sowie durch die Richtung der Figuren nach der Apsis hin. In Petershausen erhielt das Schiff der Kirche auf der linken Seite Darstellungen aus dem Alten, auf der rechten Seite aus dem Neuen Testament, im Chor sah man Maria und die zwölf Apostel [2]. Die S. Georgskirche zu Oberzell, auf der Insel Reichenau, bewahrt noch als Ueberrest der einst dort waltenden Kunstthätigkeit in der Vorhalle eine Darstellung des letzten Gerichts: neben dem Weltrichter erscheint fürbittend Maria; darüber sieht man Engel mit den Marterwerkzeugen, daneben die zwölf Apostel aufgereiht, unten die aus den Gräbern Erstandenen. In den schlanken Proportionen, zierlichen Extremitäten, lichten Gewändern, nicht minder in dem das Bild einrahmenden Ornament waltet stark byzantinischer Einfluß [3], welcher darin seine Erklärung findet, daß die Anwesenheit griechischer Mönche in Reichenau historisch [4] begründet ist; schon früher wurde betont, daß innerhalb der Klöster, besonders nach der Vertreibung bildertreuer Mönche aus Constantinopel, Verkehr mit dem Ostreich und seiner Kunstweise stattfand, unabhängig von kaiserlichen Gesandtschaften, wie den Beziehungen der Herrscher zu einander, und nur innerhalb der kirchlichen Universalmonarchie. Reichenaus Malerschule war vielleicht die erste in Deutschland, berühmt schon zur Zeit der Karolinger, so daß ein nicht minder durch seine Kunstübung hervorragendes Kloster, S. Gallen, Maler aus Reichenau zu entleihen sich genöthigt sah [5].

---

[1] Apostelgeschichte 1, 10.

[2] Mon. G. Ss. XX, p. 638. Pez, Thesaurus III, p. 3, pag. 614. Vgl. Sighart a. a. O. I, S. 130.

[3] Vgl. Schnaase IV, S. 646. [4] Giesebrecht I, S. 324.

[5] Mon. G. Ss. II, p. 68:

‚Aula palatinis perfecta est ista magistris
Insula pictores transmiserat augia claros.'

Wahrscheinlich gleichzeitig mit dem genannten Bilde ist die Kreuzigung in einer kleinen Nische unter demselben; der Erlöser trägt hier nicht mehr das lange Gewand, sondern nur ein Lendentuch; daneben Maria und Johannes [1].

In der Thurmhalle der Stiftskirche auf dem Nonnberge bei Salzburg finden sich innerhalb fünf Nischen Brustbilder von Heiligen in bischöflicher Tracht; auch hier ist in der strengen Zeichnung der mageren, in Vorderansicht dargestellten Figuren noch der Einfluß byzantinischer Kunst nachzuweisen [2]. Derselben Zeit gehören vielleicht die von Lübke in Westphalen aufgedeckten Malereien des Patroklus-Münsters von Soest; sie befinden sich hinter dem Chor, sind statuarisch gehalten und füllen die zwischen den drei großen Apsidenfenstern liegenden Wandflächen aus. Zunächst ist da eine männliche Figur, etwa 15—16 Fuß lang, in weitem, rothem Mantel, mit Nimbus, in der Hand ein Scepter haltend; dieser entspricht eine ähnliche Figur, ebenfalls in rothem Mantel, beide von einer gemalten Architektur überragt. In der Laibung des mittleren Fensters sieht man zwei kleinere Gestalten, einen Ritter im kurzen Waffenrock und Mantel, die Hand an's Schwert gelegt, vielleicht den hl. Patroklus selbst darstellend, gegenüber eine weibliche Gestalt. In der Halbkuppel der Apsis, in der Mitte, der thronende Erlöser, das Haupt von reliefartigem Nimbus umgeben, innerhalb einer Mandorla, daneben die Zeichen der Evangelisten. Lübke [3] versetzt diese Malereien in das Ende des elften, oder den Anfang des zwölften Jahrhunderts und erkennt in ihnen ‚einen ungemein strengen, grandios einfachen Stil'.

Die schönsten Denkmäler der Malerei romanischen Stils besitzen die Rheinlande im Kapitelsaal der ehemaligen Abtei Brauweiler, unweit von Köln, und in der Doppelkirche von Schwarzrheindorf, bei Bonn, beides imposante Cyklen episch-erzählender Form und großen historischen Stils, vermuthlich Werke derselben Schule, nur in verschiedenen Stadien der Entwicklung. Beide verdienen eingehende Würdigung, und da die Malereien von Brauweiler augenscheinlich älter sind, steht ihre Betrachtung in erster Linie:

Brauweiler, in der Nähe von Köln, war eine Benedictinerabtei und entstand in der Mitte des elften Jahrhunderts [4], doch erlitt es zahlreiche bauliche

---

[1] Abbildung bei Adler, Baugeschichtliche Forschungen in Deutschland (Erbkams Zeitschrift für Bauwesen 1869, XIX). Die Behauptung von Adler, jene infolge Zersetzung der Farben schwarz gewordene Malerei sei ursprünglich so angelegt gewesen, darf nur als Curiosum erwähnt werden.

[2] Jahrbuch der k. k. Central-Commission Bd. II, S. 18 ff., Taf. 1. 2. Heider versetzt diese Bilder gegen 1150, was dem strengen, halb byzantinischen Charakter entsprechen würde.

[3] Die mittelalterliche Kunst in Westphalen, Leipzig 1853, S. 321.

[4] Ueber die Erbauung berichtet die in der Zeit des Abtes Wolfhelm († 1091) abgefaßte ‚Vita Ezonis' oder ‚Historia fundatorum et fundationis monasterii Brunwilarensis'. Vgl. Förster, Bauzeitung 1860. Aus'm Weerth, Baudenkmäler III, 38. Otte,

Veränderungen. Der hier in Frage stehende Kapitelsaal, welcher nördlich von der Kirche liegt, scheint der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts anzugehören, hat den Eingang auf der Westseite und ist im Osten durch drei Fenster erleuchtet. Die Wölbung zerfällt in sechs größere Abtheilungen, von denen jede aus den vier Kappen des Kreuzgewölbes besteht, während die Gurtbögen, welche die sechs Kreuzgewölbe trennen, in ihren Durchschneidungspunkten von zwei Pfeilern gestützt werden [1].

Diese vierundzwanzig Compositionen bilden ein Ganzes, und zwar eine malerische Illustration zum elften Kapitel des Hebräerbriefes, welches allerdings zu historischen Compositionen einladet, da überall Gruppen in Beziehung auf den einheitlichen Gedanken schon gegeben sind. Aus der Wahl dieses schönen Stoffes [2], der geistreichen und tiefsinnigen Behandlung, aus den vielen altchristlichen, zumal byzantinischen Reminiscenzen, welche diesen Stil herangebildet haben, erkennen wir die Schule der Benedictiner, wie sie uns schon in den Werken von Reichenau und den Miniaturen so häufig begegnet.

Der Hebräerbrief stellt die Erhabenheit des neuen Gesetzes und des Hohenpriesters Christus über den alten Bund und sein Priesterthum der judaisirenden Richtung der Christen in Palästina gegenüber vor Augen. Die Verfolgungen, denen Bekenner des Christenthums ausgesetzt waren, trieben den Apostel an, die Beispiele des Glaubens im alten Bunde, wie im neuen, zusammenzustellen und seine Kraft im Unglück hervorzuheben. Diese Glaubenskraft im alten Bunde wurde jedoch von der christlichen Tugend übertroffen, wie denn überhaupt die Altväter ohne das Opfer Christi nicht in den Genuß der verheißenen Seligkeit eintreten konnten.

Den Mittelpunkt des ganzen Cyklus bildet demnach das kolossale Brustbild des Erlösers [3], welches als solches auch ein ganzes Feld allein einnimmt. Der Anfänger und Vollender im Glauben, der Jehovah des alten Bundes, Christus im neuen, ist jugendlich, unbärtig, hält in der Linken das Evangelienbuch, die Rechte ist lehrend in der sogenannten griechischen Stellung der

---

Geschichte der deutschen Baukunst S. 208. 388. 742. Aus'm Weerth, Wandmalereien des christlichen Mittelalters, Leipzig 1880.

[1] Reichensperger, im Jahrbuch des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinlande XI, 1847, S. 85—122, war der erste, der den inneren Zusammenhang dieser Malereien erkannte, nachdem Kugler sie nur obenhin erwähnt hatte (Handbuch 2. Aufl. S. 154. 155).

[2] Vgl. aus'm Weerth a. a. O.: ‚Der Künstler legte übrigens, wie die Spruchbänder der Propheten Eingangs und am Ende beweisen, nicht den Text des Hebräerbriefes selbst zu Grunde, sondern hielt sich treu an den im Missale enthaltenen Wortlaut jener Epistel, die einige die Selbständigkeit des Ganzen sichernde Abweichungen zeigt.'

[3] Taf. VI. bei aus'm Weerth. Reichensperger S. 94. Die griechische Stellung der Finger ist neben Reichensperger auch von aus'm Weerth nach Einsicht der Originalcopie gegen Schnaase angenommen worden. Vgl. S. 3, Anm. 2 des Textes bei aus'm Weerth. Ueberhaupt ist der Charakter des Christus ein rein griechischer.

Finger erhoben: so gleicht er völlig auch in der Anordnung des sich unter den Armen in queren Falten über den Leib hinziehenden Gewandes, wie in der breiten Stellung der Arme jener in byzantinischen Compositionen der Wiederkunft des Herrn (παρουσία) häufig auftretenden imposanten Christusgestalt, wie wir sie in der Dalmatika von S. Peter in Rom besitzen. Den jugendlichen Typus entnahm die griechische Kunst aus dem altchristlichen Darstellungskreise, wie jene darin den unveränderlichen Logos, die göttliche Natur des Erlösers betonend.

An Christus, als das Haupt, schließen sich die Heiligen an, die Glieder seines Leibes; innerhalb der nächsten beiden durch Streifen in je zwei Dreiecke zerlegten Felder befinden sich vier Heilige, durch Spruchbänder als Propheten kenntlich, deren letzter Johannes ist. Das äußerste der vier Felder dieser Abtheilung enthält, in zwei Dreiecke zerlegt, Gideon und Judas den Maccabäer, den letzten Martyrer des alten Bundes. Ist in dieser Abtheilung die Lehre der Verklärung und Vollendung des alten Bundes in Christo dargelegt, so geben die folgenden Reihen einen Commentar zur Lehre von der Macht, dem Wesen, der Nothwendigkeit des Glaubens[1]; es erscheinen in Brustbildern: Paulus der Eremit, rechts davon Antonius, dann die Siebenschläfer, welche, der Verfolgung unter Decius entfliehend, sich in einer Höhle bei Ephesus geborgen hatten und darin schliefen, bis die christliche Lehre triumphirte[2]. In den Höhlen des Berges erkennen wir dann noch andere heilige Verächter der hinfälligen Güter des Lebens, ‚deren die Welt nicht würdig war‘.

Auf dem nächsten Felde erscheint in der Ecke, auf einem Felsen sitzend, mit langem grauem Bart, Hieronymus, der Erzähler und Beförderer des Anachoretenlebens, in Begleitung von heiligen Frauen, die sich der Buße und Einsamkeit gewidmet: wir sehen Maria von Aegypten, welcher Zosimus ein Gewand zur Bedeckung reicht, dann Melania, Stifterin eines der ersten Frauenklöster in Jerusalem, und eine männliche Gestalt, in welcher Reichensperger, indem er ‚Assius‘ liest, den bekannten Mönch im Kloster von Nitria in Aegypten vermuthet, während aus'm Weerth, ebenso wie Ramboux, den Namen ‚Asinii‘ erkennen, weßhalb der erstere an einen Verfolger der Heiligen denkt[3]; doch handelt es sich hier nicht um ein Martyrium, und ein bloßer Verfolger oder Gegner würde schwerlich in diese stille und feierliche Gruppe hineinpassen.

Im nächsten Felde sehen wir eine Architektur mit dem Worte ‚Treviris‘, in griechischer Weise von oben nach unten geschrieben auf dem thurmartigen Vorsprunge; rechts davon einen Heiligen, welcher die Hand gegen einen ansprengenden Centauren abwehrend erhebt. Nach Reichensperger wäre hier der hl. Simeon, Mönch vom Sinai, zu finden, der mit Erzbischof Poppo

---

[1] Reichensperger.

[2] Greg. Turon., De gloria mart. I, c. 95. Von Simeon Metaphrastes erzählt.

[3] S. 7.

im elften Jahrhundert nach Deutschland kam, sich in der Porta Nigra lebendig einmauern ließ und als Heiliger verehrt wurde[1]. Der Centaur ist das Bild der Leidenschaft und ungezügelten Begierde[2]. Der Heilige stützt sich hier auf einen Krückstock, eine bei griechischen Malern übliche Darstellung körperlicher Hinfälligkeit, wie wir auf dem Bilde des Tzanfurnari, im christlichen Museum des Vaticans, bei der Schilderung des Einsiedlerlebens und vom Tode des hl. Ephrem vielfach sehen können.

Ein anderes Feld zeigt uns das Martyrium der hll. Marcellinus und Petrus, welche zu den ältesten Martyrern gehören, und deren Beziehung zu den Rheinlanden ebenfalls eine sehr alte ist[3]. Beide Martyrer wurden in einer waldigen Einöde von einem Henker, Dorotheus, enthauptet, der sich dann bekehrte. In diesem Henker, der mit dem zusammengerafften Kleide das Schwert reinigt, zeigt sich vielleicht der einzige naturalistische Zug, welcher die feierliche Ruhe, den großen Stil des ganzen Cyklus durchbricht.

Das dritte Gewölbe führt jene der altchristlichen Kunst vertraute Scene des Job, seiner Frau und der drei Freunde vor Augen, als Erläuterung zu der Stelle: ‚Andere wurden versucht.' Dann finden wir Petrus im Kerker, von vier Soldaten bewacht, welche zu je zwei, theils in sitzender, theils liegender Stellung in den Winkeln des Dreiecks sich befinden. Nicht ohne Absicht hat man vier Wächter beigegeben, denn es sind hier die ‚quatuor quaterniones' gemeint, von denen die Apostelgeschichte Meldung thut[4]. Das nächste Feld zeigt das Martyrium eines Heiligen, der von zwei Henkern am Fuße eines Baumes zersägt wird: es ist die Passion des Isaias, der auf Befehl des Königs Manasse in Jerusalem am Fuß einer Eiche dieses grausamen Todes stirbt. Das letzte Feld ergibt den Tod des Erzmartyrers Stephanus unter den Händen der Steiniger, während oben im Rund die kleine Figur des Erlösers, als Vision, dem aufwärts schauenden Heiligen entgegentritt[5].

Die Malerei im nächsten Kreuzgewölbe, gerade über dem Eingang, enthält auf vier Feldern ebenso viele Martyrien; wir sehen hier einen jugendlichen, an den Pfahl gebundenen, von zwei Henkern gegeißelten Martyrer, in dem Reichensperger den der griechischen Kirche angehörigen Dorotheus erkennt. Das Martyrium des hl. Hippolytus, Bischofs von Oporto, entspricht ganz der Schilderung im Hymnus des Prudentius: zwei in wildem Lauf begriffene Rosse schleifen den entkleideten Heiligen; der Martyrer erhebt die linke Hand, als wolle er die Erhabenheit seiner Seele ausdrücken. Die

---

[1] Ennen, Geschichte von Trier 1845, S. 152. Die Porta Nigra heißt noch jetzt im Volksmunde Simeonsthor.

[2] Vgl. Piper, Mythologie I, S. 393 ff.

[3] Ihre Gebeine brachte Einhard nach Deutschland (827) und gründete ihnen zu Ehren eine Abtei, cfr. Einhardi Annal. ad ann. 827. Potthast, Wegweiser S. 798.

[4] 12, 4.

[5] Nicht im byzantinischen Herrschergewand, wie Reichensperger (S. 107) glaubt.

Darstellung macht übrigens einen classischen Eindruck und scheint auf ein älteres Vorbild zurückzugehen.

Ein anderes Feld zeigt eine bärtige Figur mit Nimbus in langem, fließendem Gewande vor einer Architektur, in der linken Hand eine Rolle haltend, mit der rechten einen dahinschreitenden Knaben berührend, der sich einer ihm entgegenkommenden Frau zuwendet, welche ihn mit ausgebreiteten Armen empfängt. Reichensperger sah hier in etwas gezwungener Deutung die Austreibung der Hagar und des Ismael durch Abraham: die Architektur sollte die Kirche andeuten, die Rolle den neuen Bund, und die Rechte Abrahams den Ismael fortweisen. Abgesehen davon, daß die Rolle eine Beigabe der Propheten oder Apostel in der älteren Kunst ausmacht, ist auch die Geberde nicht jene des Fortweisens von Seiten des Mannes, noch der Trauer von Seiten der Frau; sondern es spricht sich hier ein durchaus frohes Ereigniß aus, welches aus'm Weerth [1] richtig als die Erweckung des Sohnes der Wittwe von Sarepta durch den Propheten Elias deutet [2]. Nach dem Wunder des Oelkruges und des Mehltopfes, deren Fülle nicht abnahm, erkrankte der Sohn der Wittwe und starb. Der Prophet betete in gläubigem Vertrauen über der Leiche des Kindes, und das Leben kehrte zurück; diese Scene findet hier ihre bildliche Darstellung: ‚Und Elias nahm den Knaben, brachte ihn aus dem Obergemach in das untere Haus, gab ihn seiner Mutter und sprach zu ihr: Siehe, dein Sohn lebt.' [3]

Ein anderes Bild führt uns einen älteren, an's Kreuz gebundenen Mann vor, mit langem Haar und kurzem Bart, daneben eine Anzahl von Zuschauern. Reichensperger deutet ihn als den hl. Simeon, den Sohn des Kleophas, der, 120 Jahre alt, als Bischof von Jerusalem unter Trajan nach auserlesenen Martern an das Kreuz gebunden wurde, wo er im Beisein vielen Volkes, das sich über die Standhaftigkeit des edlen Greises verwunderte, sein Leben endigte [4]. Die vielleicht absichtliche Aehnlichkeit mit dem Typus des Erlösers soll wohl auf die Verwandtschaft mit ihm hindeuten. Am nächsten Kreuzgewölbe, links vom Eingang, begegnen wir in einer schönen, ausdrucksvollen Composition Simson, dem Helden des alten Bundes, mit fliegendem Haar, in der Rechten den Eselskinnbacken schwingend und zwischen zwei Haufen erschlagener Feinde stehend: einer der bedeutendsten, dramatischen Figuren des ganzen Cyklus, frei und lebensvoll mit einer der Antike würdigen Kühnheit aufgefaßt und trefflich in der Bewegung. Die erschlagenen Philister erscheinen als mittelalterliche Krieger mit konischem Helm und Nasenstück, zu je zehn übereinander geschichtet. Das andere Feld zeigt einen ruhenden, augenscheinlich leidenden Mann, seine Hände einer ehrwürdigen Figur entgegenstreckend, die mit erhobener

---

[1] S. 5, Anm. 1. [2] 3 Reg. 17, 17—24.

[3] Hebr. 11, 35: ‚Weiber bekamen durch Auferstehung ihre Verstorbenen wieder.'

[4] Euseb., Hist. eccl. lib. III, c. 32.

Rechten eindringlich zu ihm redet. Aus den Resten des Spruchbandes, welche von fünfzehn Jahren erzählen, ist auf den Propheten Isaias zu schließen, der dem kranken König Ezechias noch ein weiteres Leben von fünfzehn Jahren zusichert: beide Prophezeiungen, die des Todes sowohl, als der Genesung, sind auf dem Spruchbande vereinigt. Das dritte Feld umschließt ein Martyrium: ein zur Erde niedersinkender Bekenner hält den Stamm eines Baumes umfaßt, während das erhobene Schwert des Henkers sich umbiegt. Wir sehen hier eine Scene aus dem Leben des hl. Aemilianus die Stelle des Hebräerbriefes erläutern: ‚Sie sind der Schärfe des Schwertes entronnen.‘[1] Dieser Martyrer, in Klein-Armenien geboren, sollte in Italien enthauptet werden, nachdem er an einen Oelbaum festgebunden war; doch das Schwert des Henkers bog sich wie Wachs, und die Hinrichtung konnte nicht vollzogen werden[2].

Die nächste Scene schildert nicht, wie Reichensperger meint, im Gegensatz zu den früheren, welche historische Thatsachen oder Einzelfiguren zum Vorwurf hatten, eine Darstellung allgemeiner Natur, eine wilde Kriegsscene, sondern illustrirt das Wort des vierunddreißigsten Verses im Hebräerbrief: ‚Welche Heerlager der Fremden in die Flucht trieben‘, nämlich den Sieg König Sauls über die Ammoniter (1 Kön. 11, 1), welche unter Anführung des Naas heraufgekommen waren, Jabes in Galaad zu belagern. Infolge der Drohungen des Naas, den Einwohnern das rechte Auge auszustechen und sie vor ganz Israel zur Schande zu machen, senden diese zu Saul und bitten um seine Hülfe. Saul, erfaßt vom Geiste Gottes, sammelt ein großes Heer, dringt in das Lager vor Jabes und vernichtet die Ammoniter. Nachdem Saul dem Herrn die Ehre gegeben, macht ihn das Volk auf Samuels Verlangen zum König. Die Composition zeigt ansprengende Reiter, an der Spitze Saul, welche die aus den Zelten heraustretenden Ammoniter mit Lanzen niederstechen. Die Scene ist anschaulich und mit wenigen Mitteln höchst bewegt dargestellt. Im nächsten Felde sehen wir den Sieg über die Macht des Feuers durch die drei Jünglinge im Feuerofen verherrlicht, welche mit erhobenen Händen inmitten der Flammen Gott preisen; auf der andern Seite treffen wir zwei entblößte Figuren mit Nimbus, halb in einem Bottich oder Kessel vergraben, ohne Zweifel die heiligen Cyprianus und Justina. Jener, ein bekannter Magier, suchte mit Hülfe dämonischen Einflusses die Seele der frommen Christin zu verführen, da traf ihn himmlische Erleuchtung, er bekannte sich als Christ, und beide wurden verurtheilt, in siedendem Pech zu sterben: aber sie blieben unverletzt in der Gluth und wurden enthauptet.

---

[1] 11, 34.

[2] Acta Sanctor. Bolland. t. III, Febr. p. 160: ‚Cerae instar inflexus (sc. gladius).‘ Auch die Martyrologien erzählen davon, so daß dieses Factum im frühen Mittelalter bekannt war. Vgl. Reichensperger S. 115.

Das nächste Feld ist wieder in zwei Gruppen zerlegt, enthaltend Daniel unter den Löwen und die hl. Thekla, welche, von Paulus bekehrt, den wilden Thieren vorgeworfen, von ihnen aber verschont wurde. Dann sehen wir eine Composition, worin Reichensperger [1] die Gefangennahme des hl. Paulus durch Lictoren erkennen will, aus'm Weerth indeß, da die Fesselung in den Copien nicht erkennbar ist, das Opfer Abrahams und den Hauptmann von Kapharnaum zu finden glaubt [2].

Das letzte Feld zeigt am Kreuzesstamm Dismas, den guten Schächer, mit den Worten des Erlösers: ‚Heute wirst du mit mir im Paradiese sein', auf dem Spruchbande. Die Figur auf der andern Abtheilung des Feldes hat sehr gelitten, Reichensperger vermuthet in ihr die hl. Magdalena als Parallele zum guten Schächer, durch Kraft des Glaubens an die göttliche Erbarmung. Die beiden Spruchbänder werden hier von aus den Wolken hervorkommenden Händen präsentirt, weil ihre Legenden unmittelbare Aussprüche des Herrn sind [3].

Ursprünglich enthielt der Kapitelsaal noch sechs Wandbilder, und zwar auf den Stirnbogen der südlichen und nördlichen, sowie auf der zu beiden Seiten des Eingangs befindlichen Westmauer. Nur die beiden letzteren sind noch an Ort und Stelle vorhanden; die Bilder der südlichen Wand, welche, der Verbindung des Saales mit der Kapelle des hl. Medardus wegen, niedergelegt wurde, erhielten einen Platz auf den entsprechenden Stellen der Nordwand, deren Bilder erloschen waren. Vorhanden ist noch am Stirnbogen der Westwand, im Zwickel der Arkade, auf blauem Grunde, in einem Medaillon, das Bild eines Engels mit langen Haaren, weißer Tunica, grünlichem Ueberwurf und rothen Flügeln: ein rein byzantinisches Motiv, denn wir finden es genau so in einem Medaillon des griechischen Codex 278 der Nationalbibliothek zu Paris [4]: auch ähneln diese in der romanischen Kunst beliebten Engelsfiguren mit langem Haar auffallend dem Rundbilde des hl. Michael neben dem thronenden Christus über dem Eingang zum Narthex der Agia Sophia in Constantinopel. In dem freien Raum des Stirnbogens sehen wir einen bärtigen König in ruhiger Haltung, dem ein Jüngling mit Nimbus sich nähert [5]. Wir erkennen darin, da eine andere Darstellung den Traum des Königs Nabuchodonosor vorführt, den jungen Daniel, auf Befehl des Königs herbeieilend, den Traum zu deuten [6]. Den Traum selbst gibt das Wandbild des westlichen Stirnbogens der Nordwand,

---

[1] S. 119. [2] S. 4.

[3] Reichensperger S. 120. Vgl. noch P. Brown, Kurze Beschreibung der Gemälde im Kapitelsaal zu Brauweiler, Köln 1863. Braun (Jahrbuch des Vereins der Alterthumsfreunde XIII, S. 166) faßt den Gedanken in diesen Bildern allgemeiner, als den Sieg und die Verherrlichung des Glaubens.

[4] Abbildung bei Lecoy de la Marche, Les manuscrits et la miniature p. 287, fig. 96.

[5] Aus'm Weerth Taf. I. II. [6] Aus'm Weerth gibt keine Erklärung.

Wandmalerei aus Brauweiler. (Zu S. 473.)

Wandmalerei aus der Kirche von Schwarzrheindorf. (Zu S. 478.)

wohin es von der Südwand übertragen wurde. Es ist jener Traum, welchen die Wahrsager dem König nicht deuten können, ‚bis endlich der Genosse Daniel zu mir eintrat, der den Geist der heiligen Götter in sich hat; vor diesem sagte ich den Traum ... Ein Baum, groß und stark, ragt bis in den Himmel und bis an die Grenzen der Erde, unter ihm wohnten alle Thiere und er gab allen Nahrung; ein Wächter, ein Heiliger fährt vom Himmel herab und gebietet, den Baum zu fällen, die Thiere zu verscheuchen, doch den Stamm mit den Wurzeln in der Erde zu lassen und in Bande zu legen.‘[1] Daniel deutet den Traum auf den König selbst und das göttliche Gericht, das ihm bevorsteht. Nabuchodonosor ruht schlafend auf einem Bett, den andern Raum füllt die Darstellung des Traumes: der weitgeästete Baum, die Thiere darunter und im Läube, während Vollzieher des Strafgerichts die Axt an den Baum legen.

Das nicht mehr vorhandene Bild des westlichen Stirnbogens der Nordwand enthielt, nach der Copie im Kupferstichcabinet zu Berlin: die Gottesmutter in einem Rund, welche zweien vor ihr knieenden Personen erscheint und einen Auftrag gibt. Wahrscheinlich bezieht sich diese Vision auf den Kapellenbau, welchen, der Legende nach, ein gewisser Brun infolge wunderbarer Lebensrettung zu Ehren des hl. Medardus auf Geheiß Mariä ausführte[2]. Jedenfalls gehört diese Scene zur Klosterstiftung[3].

Die Composition am westlichen Stirnbogen der Südwand, jetzt auf den östlichen Bogen der Nordwand übertragen, zeigt in der Mitte den Erlöser mit Kreuznimbus im Mosaikentypus und unbekleideten Füßen; zur Rechten und Linken ergreift er je eine Frauengestalt, mit Nimbus versehen, beim Arme, welche aus dem Rachen zweier Ungethüme aufsteigen, die nur mit heftigem Ringen ihre Beute fahren lassen: eine großartige Composition[4], in kühnen und freien Zügen, dabei flüssigen Linien und Bewegungen entworfen, eines der schönsten Werke romanischer Kunst.

Sämmtliche Bilder der Decke, wie auch die Wandgemälde, erscheinen auf blauem, von grünen Bändern eingefaßtem Hintergrunde, der die Figuren kräftig absetzt. Die Malerei ist eine Art Tempera mit leichter Angabe von Schatten; bei der Wahl der einzelnen Farben hat große Sorgfalt stattgefunden, denn anstatt der gewöhnlichen Smalte ist Ultramarin angewandt. Die Conturen, in brauner Farbe sicher und fest, dabei elastisch gezogen, wirken durch

---

[1] Daniel 4, 5 ff.

[2] Taf. III bei aus'm Weerth.

[3] Fundatio Brunwilarensis coenobii seu Vita Ezonis palatini ed. Pabst, Arch. XII, 147—200, mit den: Miracula S. Nicolai Brunwilarensis. Ausgabe von Waitz, Mon. G. Ss. XIV, 121—146, mit Auszug aus den Mirakeln. Vgl. Wattenbach II, S. 125. Die Annales Brunwilarenses in Böhmers Fontes III, 382—388 und Mon. G. Ss. XVI, 724—728.

[4] Taf. IV. V.

die Gewandung: der nackte Körper ist zuerst angegeben, ehe die Falten ihn umgeben; bei Figuren, die hinter anderen Figuren oder Gegenständen nur zum Theil hervorragen, sieht man die Angabe der ganzen Kärperform. Flüssig und ausdrucksvoll erscheint die viel Naturstudium verrathende Gewandung. Die Compositionen sind zuweilen ungeschickt in dreieckige Felder hineingezwängt; indeß war die Aufgabe des Künstlers oft keine leichte: überall tritt jedoch individuelle, künstlerische Kraft, mit feinem Sinn für Harmonie und Maß auf; alles Trockene, Leblose ist glücklich vermieden, ein frisches Leben in der Formgebung verbindet sich dem inneren Gehalte zu harmonischem Ausdruck einer blühenden Kunstübung [1].

Daß byzantinischer Einfluß bei der Heranbildung des Stils jener Malereien thätig war, ist schon mehrfach betont worden; wir wollen diesen Einfluß, den Schnaase gänzlich läugnet [2], nochmals in den einzelnen Momenten zusammenfassen: Das kolossale Brustbild des Erlösers mit starkem, wallendem Haar, bartlos, mit Evangelienbuch und ausgestreckter Rechten, dem unter dem weiten Aermel quer über den Leib sich hinziehenden Faltenwurf, gleicht völlig dem Bilde auf der Kaiserdalmatika von S. Peter in Rom und anderen. Ebenso ist der Engel im Rund, mit den regelmäßigen, fast antiken Zügen, auf griechischen Monumenten vorhanden. Der hl. Simeon, Mönch vom Sinai und Einsiedler zu Trier, ist, ebenso wie Job, byzantinischen Darstellungen sehr ähnlich; beide stützen sich auf einen Krückstock, wie es in jener Kunst, welche mit Vorliebe die Hinfälligkeit des Körpers bei Eremiten schildert, üblich ist. Dann treten Heilige auf, die in der griechischen Kirche vornehmlich hochgehalten werden, so die Siebenschläfer — deren Legende dem Simeon Metaphrastes entstammt, und welchen das Malerbuch vom Athos eine besondere Stelle nach den Maccabäern einräumt, indem es sie ‚die sieben heiligen Kinder von Ephesus‘ nennt [3] —; die hl. Melania [4], Stifterin eines der ersten Nonnenklöster in Jerusalem; Dorotheus; der gute Schächer, in der byzantinischen Kunst sehr häufig dargestellt (so auch neben Abraham mit den Seelen der Gerechten auf der Kaiserdalmatika von S. Peter). Das Martyrium des Isaias hat eine Stelle im Malerbuch und kommt in griechischen Miniaturen vor; die Anweisung besagt: ‚Der Prophet Isaias ist an einen Baum gebunden und zwei Soldaten zersägen ihn mit einer Holzsäge‘ [5], übereinstimmend mit dem erwähnten Deckenbilde. Die Deutung der beiden Träume des Nabuchodonosor ist ebenfalls ein der griechischen Kunst vertrautes Motiv

---

[1] Ueber den hl. Wolfhelm, Abt von Brauweiler, cfr. Vita B. Wolph. abbat. Brunw. c. XIX, ap. Mabillon, Acta Ss. ord. S. Bened. t. IX, p. 686: ‚Eius instantia vel tempore in varios ornatus picturae vel fabricae, seu etiam musivi operis decore, intus et extra, se status extulit Brunwilarensis ecclesiae.‘

[2] V, S. 511.

[3] D. A. § 411. ‚Οἱ ἅγιοι ἑπτὰ παῖδες ἐν Ἐφέσῳ.‘ Manuel p. 329.

[4] D. A. § 420. Man. p. 344. [5] D. A. § 178. Man. p. 116.

und im Malerbuch erörtert: ,Ein großer und hoher Baum, und auf seinen Zweigen sind verschiedene Vögel, an seiner Wurzel verschiedene Thiere. Ein Engel haut ihn mit der Axt ab, und der König schläft in seinem Palast auf einem Bette.'[1] Die Scene des Wandbildes, wo Daniel vor dem König steht und ihm den Traum erklärt, ist in derselben Vorschrift angegeben. Die Martyrer Bonifacius, Aemilianus sind ebenfalls in der griechischen Kirche geehrt und im Malerbuch angeführt, nicht minder die Scene des Simson, der die Philister erschlägt[2]. Isaias und Ezechias traten in ähnlicher Form bei griechischen Miniaturen auf; auch die Todtenerweckung des Kindes der Wittwe durch den Propheten Elias ist ein rein griechisches Motiv und in der Hermeneia geschildert[3]. Die hl. Thekla wird in der griechischen Kirche als Erzmartyrin betrachtet und steht im Malerbuch an der Spitze der Frauen, welche Martyrer waren[4].

So ergeben sich denn mehrfache Beziehungen zur griechischen Kunst und zwar naturgemäß, da alle Malerschulen der Benedictiner, die einzigen jener Zeit, mit orientalischer Kunst vertraut waren. Vor allem erinnert die Knappheit und Durchsichtigkeit der Compositionen an den Reliefstil griechischer Miniaturen, der aus älteren Vorbildern heraus sich entwickelte und eine ewig mustergültige Form der Illustration, des klaren, maßvollen epischen Vortrags bildet, den Text versinnlichend und bereichernd, ohne ihn je zu belasten. Indem die romanische Kunst des deutschen Mittelalters sich an den Miniaturen heranbildete, gelang es ihr, bei der nahen Verbindung der Wandmalerei mit der Architektur, diesen knappen, durchsichtigen Vortrag zu stilvoller, monumentaler Größe zu entwickeln. Diese stilvolle Größe ist den byzantinischen Miniaturen eigen: auch in den kleinsten Formen tragen sie den historischen Geist der Mosaiken in sich und machen den Eindruck verkleinerter Historienbilder, getragen von innerer Größe und Würde der Anschauung. In den gelehrten Schulen der Benedictiner entwickelte sich ein feiner Sinn für diese großen Züge byzantinischer Kunst, denn nur fortgeschrittene Geistesbildung lehrt das Auge sehen und das Geschaute der Vernunft seinem inneren Wesen entsprechend darbieten; so vermochten sie hinwiederum, ohne Monumente des großen Stils und ohne vollkommene plastische Vorbilder, wie die Griechen, vor Augen zu haben, mit Hülfe der Miniaturen und unterstützt durch byzantinische Lehrer, einen der Würde heiliger Geschichte und Legende entsprechenden großen monumentalen Stil zu schaffen, in dem die auf dem Boden des heiligen Landes, an den Quellen der Ueberlieferung genährte byzantinische Kunst mit dem deutschen Geist sich zu einem neuen Ausdruck vermählte, reich, tiefsinnig, unerschöpflich, wie die Kirche selbst, die ihn erzog und leitete.

---

[1] D. A. § 186. Manuel p. 118. [2] D. A. § 141. Man. p. 104.
[3] D. A. § 173. Man. p. 114. [4] D. A. § 418. Man. p. 342.

Die Kirche zu Schwarzrheindorf, in der Nähe von Bonn, wurde durch Erzbischof Arnold II. von Köln, aus dem Hause Wied, in Form eines griechischen Kreuzes als Doppelkirche auf dem väterlichen Erbgute erbaut und am 8. Mai 1151 im Beisein Kaiser Conrads III. zu Ehren des hl. Clemens geweiht; vielleicht haben ältere Bauten dazu ihr Material geliefert, da sich an dieser Stelle antike Ruinen befanden [1]. Die Malereien der Krypta, wie jene der Oberkirche, entstanden gleich nach Vollendung des Baues, jedenfalls ehe der westliche Anbau durch Aebtissin Hedwig hinzukam; sie bedecken in der unteren Kirche die Kreuzgewölbe der Decke, die vier Apsiden der Kreuzarme, je zwei gegenüberstehende kleinere Wandnischen im südlichen und nördlichen Theil, die Laibungen zweier Fenster im westlichen Arm und eine kleinere Wandfläche oberhalb der inneren Treppenthür; in der oberen Kirche, welche durch eine achteckige Oeffnung verbunden ist, nur den Ostchor. Die Anlage des Grundrisses ist eine centrale, die Anwesenheit einer Krypta läßt aber vermuthen, daß der Erbauer solche zur Grabstätte erwählte, während das obere Schiff dem Gebrauch einer klösterlichen Genossenschaft unter der Aebtissin Hedwig von Essen, der Schwester des Erzbischofs, dienen sollte. Dieser hatte Conrad III. auf seinem Kreuzzuge als Kanzler des Reiches begleitet und mit ihm zwei Winter in Constantinopel zugebracht, ‚wo er die künstlerischen Eindrücke erhielt, aus denen der Bauplan hervorging' [2]. Die Weihe der Kirche fand wohl, mit Rücksicht auf den in den Rheinlanden weilenden Kaiser, noch vor der gesammten Vollendung statt, denn im Frühjahr 1149 war Arnold erst aus Constantinopel zurückgekehrt.

Die Wandmalereien, besonders jene der Unterkirche, sind dem freieren, mehr naturalistischen Charakter nach etwas später, als die des Kapitelsaales von Brauweiler, aber zuverlässig Werke derselben klösterlichen Schule, wie die gelehrte Kenntniß heiliger Texte, die strenge cyklische Aufeinanderfolge, die geistreiche Behandlung der Inschriften in leoninischen Hexametern, die übereinstimmende Behandlung von Körperformen, Gewandung, der kräftigen, sicheren, elastischen Zeichnung, der durch die Gewandung hindurchwirkenden braunen Conturen und im Colorit vorwiegenden blauen und grünen Töne hinlänglich darthut. Die etwas freiere, beweglichere Kunstsprache, die Neigung, den hohen Stil der Malerei dem Leben näher zu bringen, dürfte wohl nur auf eine weitere Entwicklung derselben Malerschule deuten.

Den Vorwurf der Malereien in der Unterkirche bilden die Visionen des Propheten Ezechiel, in der Oberkirche die Apokalypse.

---

[1] Aus'm Weerth a. a. O. S. 9. Eine besondere Abhandlung über die Kirche lieferte der Architekt Simons, Bonn 1846. Ein Beweis für die Bestimmung als Begräbnißkirche liegt übrigens nicht vor, wie Schnaase IV, 389 behauptet; vgl. die Stiftungsurkunde bei aus'm Weerth.

[2] Aus'm Weerth a. a. O.

Die Darstellungen beginnen im östlichen Kreuzarm mit der Berufung; daran schließt sich die Offenbarung an den Propheten im südlichen; im westlichen das Bild von den Greueln im Tempel zu Jerusalem, die der Prophet durch eine Oeffnung in der Wand erblickt; im nördlichen das hereinbrechende Strafgericht; in der Vierung die Weissagung des neuen Jerusalem [1]. In den Feldern des östlichen Kreuzgewölbes im Chore war vermuthlich die durch vier Gesichte dargestellte Berufung erläutert, im östlichen vielleicht das erste derselben (2, 9); im zweiten Felde sehen wir ein großes Rad mit Spuren eingesetzter Augen, welches ein dahinter stehender Engel lenkt, unterhalb den Wind als geflügelten Kopf [2]; das dritte ist, wie das erste, zerstört, enthielt jedoch wahrscheinlich die Ankunft des Propheten nach der Luftfahrt (3, 14. 15). Die letzte Darstellung des Gewölbes führt sinnbildliche Handlungen mit der eisernen Pfanne, auf die spätere Belagerung Jerusalems bezüglich, vor Augen (4, 3—7). Im Schlußbilde treffen wir den Boten des Herrn und den wiederum bärtigen Propheten vor Jehovah, nämlich Christus in der Glorie (9, 8—11). Nachdem der erste große Abschnitt der Visionen des Strafgerichts über Jerusalem und das götzendienerische Volk geschlossen ist, sehen wir den zweiten Abschnitt, den Aufbau des neuen Jerusalems, in vier Feldern der Vierung; er beginnt mit dem Gesicht von dem Messen der einzelnen Theile durch den Baumeister, der nach einigen ein Engel, nach anderen, wie Gregorius und Hieronymus, Christus selber ist [3]. Der Prophet sieht den Bau außen und innen sich vollenden, bis der Herr, der das alte Haus im Zorn verlassen hat, in das neue wieder einzieht. Jehovah ist der Erlöser, schon im alten Bunde in der Gestalt sichtbar, die er später im Erdenleben angenommen, mit Kreuznimbus, im Typus der Mosaiken.

Im westlichen Anbau, den die Aebtissin Hedwig hinzufügte, treffen wir ein Wandbild, die Austreibung der Verkäufer aus dem Tempel, sicher nicht ohne Beziehung auf die von Ezechiel geschaute Erneuerung des Hauses Gottes; im südlichen Chor die Verklärung als Offenbarung künftiger Herrlichkeit und des Lichtes der ewigen Stadt Gottes. Diese Composition zeigt augenscheinlich den Einfluß byzantinischer Kunst: Christus in einem Rund, Moses und Elias, beide alt und bärtig, stehen auf der Höhe des Berges, tiefer lagern geblendet die drei Apostel, der eine im Typus als Petrus kenntlich; der Berg endigt nach unten in ein wahres Meer von Klippen; auch in diesem Beiwerk treten stereotype griechische Formen auf. Die nördliche Apsis zeigt eine Kreuzigung, wohl in Beziehung auf die Vision des Ezechiel vom Opfer

---

[1] Den Zusammenhang der Bilder erörterte zuerst Pfarrer Peifer zu Villich in der Bonner Zeitung von 1863, Nr. 203. 209. 215. 221. 227. 239. 285.

[2] Aehnliche Darstellung im Dome von Gurk, vgl. Mittheilungen der k. k. Central-Commission XVI, S. 135, Taf. II.

[3] Ephes. 4, 7. 13 deutet auf das Maß der jedem verliehenen Gnade.

des neuen Bundes, des gereinigten Tempels, des ewigen Hohenpriesters, der so in sein Heiligthum eingeht [1]. Der Erlöser ist mit vier Nägeln in griechischer Weise an's Kreuz geheftet, aber nur mit kurzem Lendentuch bekleidet; zu den Seiten Stephaton und Longinus, rechts, abweichend von der älteren griechischen Compositionsweise, Maria, von Johannes gestützt [2], während links eine Gruppe schmähender Juden auftritt. Die Kreuzigung ist oberhalb des Fensters entworfen; beide Räume neben demselben sind durch zwei weitere Scenen ausgefüllt: die Händewaschung des Pilatus und die Gruppe der über das Gewand des Herrn looswerfenden Soldaten. Christus ist eine würdevolle, schön proportionirte Gestalt: weich und flüssig wirkt zumal die Bewegung der Arme, eine Seltenheit in jener Epoche der Malerei.

Die Ostnische zeigt im unteren Theile der Chorwand zu Seiten des Mittelfensters von den dort gemalten beiden vor Pulten sitzenden Aposteln Petrus und Paulus [3] nur noch eine Figur. Daß die Apostel in griechischer Compositionsweise sitzend und schreibend auftreten, ist wohl nur der Gleichförmigkeit mit den Evangelisten auf den vier anstoßenden Wandflächen halber geschehen, die ebenfalls in Nischen versetzt sind. Im oberen Gewölbe der Apsis sehen wir Christus thronend in einem Rund, umgeben von Aposteln, den Evangelisten und einem Bischof, vielleicht S. Clemens, als Patron der Kirche. Zu unterst rechts noch ein Engel, dessen Nimbus, ebenso wie derjenige des als Symbol des Matthäus eingefügten geflügelten Menschen, von den reichverzierten Nimben der Apostel abweicht. Der Engel hat vom Künstler die Aufgabe erhalten, eine Vision des himmlischen Jerusalem, der Erfüllung der Weissagungen Ezechiels zu begleiten und zu enthüllen. Die vier Evangelisten dieser oberen Composition sind von denen der unteren, welche in ihrer irdischen Thätigkeit auftreten, durch ausruhende Stellung wesentlich verschieden, überhaupt prägt sich in der oberen Composition selige Gemeinschaft in Christus, das friedvolle Genießen ewiger Ruhe bedeutungsvoll aus [4].

Vier sitzende männliche Figuren in Nischen, an den vier Seitenwänden des südlichen und nördlichen Kreuzarmes auftretend, mit Kronen geschmückt und in Schultermänteln, von einer Agraffe zusammengehalten, repräsentiren vermuthlich deutsche Kaiser. Schön ist das Medaillonbild des

---

[1] Hebr. 9. 24—28: ,Per proprium sanguinem introivit semel in sancta aeterna redemtione inventa.'

[2] Das Malerbuch, d. A. § 300, Man. p. 195, betont ebenfalls diese Ohnmacht der Mutter Gottes, obgleich sie ihrer höheren Würde als Theilnehmerin am Opfer des Kalvarienberges nicht entspricht. Selbst das Alterthum stellte Niobe, sein duldendes Frauenideal, nicht erliegend, sondern stehend dar.

[3] In Beziehung auf den Choraltar, der ihnen geweiht ist. Aus'm Weerth Taf. XXIX.

[4] Aus'm Weerth Taf. XXIX. Daß dem Erlöser der Thronsessel fehlt, ist die Schuld des Restaurators.

Erzengels Michael, einem griechischen Vorbild entnommen[1], wie das in Brauweiler, über der kleinen zur Oberkirche führenden Treppenthür befindliche, gleichsam als Wächter des Eingangs, der ursprünglich nebenan sich öffnete. Die vier Geharnischten, welche bärtige Figuren niederstoßen, beziehen sich wohl auf den bei der deutschen Kunst im Zeitcostüm beliebten Sieg der Tugenden über die Laster. Michael, der Sieger gegen Lucifer und seinen Anhang, würde dann passend als das geistige Haupt dieser Scenen aufzufassen sein.

Die Oberkirche zeigt in der Apsis eine ähnliche Composition, aber im strengeren Mosaikenstil gehalten: innerhalb einer Mandorla sitzt der Erlöser mit Buch und erhobener Rechten; das Gesicht ist von starkem Haar umrahmt, wie bei den Mosaiken späterer Zeit, die Füße stehen innerhalb eines mit drei Lilien verzierten großen Kronreifens, vielleicht ein Bild der unbeschränkten Macht seiner Herrlichkeit. Rechts Johannes der Täufer in fürbittender Stellung, wie auf den griechischen Darstellungen der Wiederkunft des Herrn; Stephanus als Diakon mit Palme, links Petrus und Laurentius. Zu Füßen Christi sehen rechts ein Bischof, links eine Nonne in Halbfiguren empor, zuverlässig der Stifter des Ganzen, Erzbischof Arnold, und seine Schwester. In der unteren Wandhälfte erblickt man fünf stehende Heilige: Cosmas und Damian mit Palmen und Salbgefäßen, daneben drei Krieger, einer als Eustachius bezeichnet. Links von Christus: Mauritius, Cassius, Florentius, Mallusius, zur thebaischen Legion gerechnet, daneben Hippolytus. Die Anwesenheit der hll. Cosmas, Damian und Hippolytus wird dadurch erklärt, daß sie Patrone der Kirche von Essen waren, wo Hedwig, die Stifterin dieser Malereien, als Aebtissin lebte. Unter letzterer Composition hält ein Engel dem Beschauer ein Spruchband entgegen.

Das Kreuzgewölbe des Chores besitzt vier Darstellungen, welche ursprünglich ihren Mittelpunkt in einem Medaillon fanden, in das die Gewölbefelder zusammenlaufen: es enthielt wohl das Lamm mit der Siegesfahne, da die in den vier Gewölbefeldern um das Lamm gruppirten Compositionen die nach Aufrichtung des neuen Jerusalem zur Vereinigung Berufenen darstellen. Nördlich der Erlöser, die Apostel empfangend, südlich die Martyrer und Bekenner, östlich Maria mit je fünf Heiligen zur Seite, westlich die Kirche, durch eine weibliche Gestalt repräsentirt. Im Wölbungsbogen ein breites Ornamentband mit Medaillons. Die Malereien der Oberkirche sind viel weniger lebensvoll, als die der unteren, aber der dadurch hervorgerufene Eindruck einer älteren Malweise wird schon durch die auftretenden gothischen Verzierungen widerlegt. Im Ganzen ist die Nachwirkung byzantinischen Stils hier eine geringere, als in den Malereien von Brauweiler, ein sicherer Beweis,

[1] Der Engel trägt Schwert und Kugel, letztere ist nur in griechischen Bildern üblich.

daß diese älteren Datums sind; doch vermögen wir aus'm Weerth nicht beizustimmen, wenn er meint, daß hier ein ‚von den Fesseln der Tradition völlig befreiter Geist waltet' [1], nachdem derselbe anerkannt, daß beide Cyklen von derselben klösterlichen Schule herstammen und in der Zeit nicht gar zu fern auseinander liegen. Die Figuren sind beweglicher, das Einzelne tritt bedeutungsvoller im Rahmen des großen Stils auf, aber der ‚kräftige naturalistische Trieb, welcher die Gebilde durchzieht', wird sich schwerlich herausfinden lassen: eine Klosterschule, die nach Principien künstlerisch arbeitet, unterliegt nicht so schnellen Wandlungen, daß sie plötzlich alle Fesseln der Tradition abstreift; das geschieht überhaupt in der Kunst nur sehr langsam im Laufe von Jahrhunderten und dürfte nur auf Charaktere wie Michel Angelo einigermaßen Anwendung finden, im übrigen empfinden die Geister den Einfluß der Tradition.

Die Blüthe der Malerei in Köln zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, welche die bekannte Stelle im Parzival andeutet, wird nur noch durch einige Ueberreste bestätigt; so finden wir in der Taufkapelle von S. Gereon, in den Krypten von S. Maria am Capitol, in einer Kapelle von S. Severin, und am Triumphbogen von S. Ursula Malereien der romanischen Kunstepoche. In S. Gereon ist die Malerei der Taufkapelle, welche dem Uebergangsstil angehört, von der Tünche befreit worden: es sind hier nur einzelne Gestalten von Heiligen, in statuarischer Form innerhalb von Arkaden auftretend, sämmtlich in Frontstellung und mit schweren Gewandmassen beladen, deren breite und eckige Falten schon die gothische Epoche bezeichnen. In den Feldern der Decke sehen wir den Erlöser zwischen Maria und Johannes dem Täufer — eine an byzantinische Kunst gemahnende Composition — in edler, ruhiger Haltung, feierlicher Geberde und schöner, flüssiger Drapirung [2]. Diese Malereien wurden vielleicht bald nach Vollendung des Baues im Jahre 1227 ausgeführt. S. Ursula in Köln besitzt noch zehn auf Schieferplatten gemalte Apostelfiguren, welche inschriftlich dem Jahre 1224 angehören; auch hier sind, wie auf den Bildern von S. Gereon, die Figuren etwas breit und massig angelegt, die Falten steif und brüchig [3]. S. Cunibert enthält an den Pfeilern Reste von Bemalung, die sich einst über die ganze Kirche erstreckte, aber diese Kolossalgestalten von Heiligen in bischöflicher Tracht gehören schon der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts an. Im Dome zu Worms finden sich ebenfalls einige überlebensgroße Figuren aus der romanischen Kunstepoche.

Kehren wir nach Westphalen, zum Patroklus-Münster in Soest zurück, so begegnet man in der nördlichen Seitenapsis späteren Werken aus der

---

[1] S. 16.

[2] Organ für christliche Kunst 1860, S. 250. Gailhabaud, L'architecture et les arts qui en dépendent, vol. II.

[3] Organ für christliche Kunst 1858, Nr. 7.

Blüthezeit des romanischen Stils, dann an den Pfeilern der Empore einigen Apostelfiguren und Teppichmustern. Die Kapelle des hl. Nicolaus zu Soest enthielt außer figürlichen Compositionen reichen, ornamentalen Schmuck: sehr zierliche Arabesken an den Gewölben, Teppichmuster an den Wandflächen und Würfelcapitälen, die Fenster von gemalten Säulenstellungen umrahmt. Die Gemälde des Chores bieten denselben Cyklus, welchen die Kunst jener Zeit dem Sanctuarium zuertheilte, den Salvator mit den Evangelisten und die zwölf Apostel, aber in späterer Zeit gänzlich übermalt. Der breite Gurtbogen vor der Apsis, ebenfalls restaurirt, läßt noch fünf Medaillons und zwei Halbkreise mit Brustbildern von Heiligen erkennen [1]. Die Apostel stehen in gemalter Architektur, deren oberen Theil das Lamm mit der Siegesfahne, oder Brustbilder einnehmen. An der südlichen Wand der hl. Nicolaus, in einem ähnlichen Baldachin stehend, von schwebenden Engeln begleitet, welche Mitra und Stab halten, während drei kleine, bittende Figuren sich ihm zuwenden. Die Brustbilder der kleinen, mit Nimben versehenen Gestalten über den Aposteln tragen Scepter, Kugel, Palme oder Kelch, sind daher wohl Bilder geistlicher Qualitäten und Tugenden: ihr Gewand ist, wie das der Apostel, das altchristliche, Unterkleid und Mantel. ‚Wäre von den Gemälden nichts erhalten', bemerkt Lübke in hoher Anerkennung ihres Werthes, ‚außer diesen kleinen Figürchen, so würden sie allein hinreichen, eine hohe Vorstellung von dieser Kunstblüthe, von dem edlen Stil, der feinen Empfindung dieser Werke zu erwecken [2]. Die Köpfchen sind von liebenswürdiger Anmuth, einige sogar in Haltung, Ausdruck und schön geschwungenem Fall des reichen Lockenhaares von bezauberndem Reiz. Dazu kommt, daß nicht etwa ein herkömmlicher Typus schematisch wiederholt ist, vielmehr begegnet uns in der verschiedenen Motivirung der Geberde, der Körperwendung, welchen die Gewandung und die prächtige Lockenfülle sich harmonisch anschließt, eine Feinheit künstlerischen Gefühls, die zur Bewunderung hinreißt.' ‚Auch die Gestalten der Apostel zeigen denselben Geist edelster Individualisirung in noch bedeutungsvollerem Walten: auf den ersten Blick gewahrt man hier, daß dem Meister dieser Bilder die Persönlichkeiten der Apostel als bestimmte Charaktere vor Augen standen.' Nach altchristlicher Auffassung tragen die Apostel hier noch größtentheils auf der vom Mantel bedeckten Hand eine Schriftrolle, Petrus, Paulus und Andreas ausgenommen, von denen der erstere die Schlüssel, der zweite das Schwert, Andreas ein kleines Kreuz hält. In den Schriftrollen, wie in den Falten des Mantels über dem gebogenen Arm erkennt man noch eine lebendige Nachwirkung der frühen, christlichen Monumente, während in der freien Individualisirung der Köpfe eine selbständige Auffassung des germanischen Elementes hervortritt. Jedenfalls zeigt sich die mittelalterliche Kunst hier in einem sehr günstigen Stadium der Entwicklung, sowohl nach der ideellen, als

[1] Lübke S. 322 ff.

[2] A. a. O. S. 324. Vgl. Aldenkirchen, Die mittelalterliche Kunst in Soest. Bonn 1875.

nach der formalen Seite hin: die Formgebung ist klar und verständig, als habe der Maler den nackten Körper sich zuvor entworfen, ehe er die Gewandung anpaßte; ‚so legt dieselbe, weit entfernt, wie so oft in der Malerei des späteren Mittelalters, den Körper zu verhüllen, in treuem und doch freiem Anschluß die Formen der Gestalt, ihre Uebergänge und Bewegungen dar' [1]. Die Technik jener Bilder ist die gewöhnliche von einfach colorirten Umrißzeichnungen, die Töne sind ungebrochen und mit wenig Schattirung aufgetragen, der Grund ist abwechselnd blau und grün; Umrisse und Falten sind mit dunkeln Strichen gezogen, die Nimben und Ornamente vergoldet, der Grund der Malerei sorgfältig geglättet und von bedeutender Härte. Dem ganzen Charakter nach wären solche Arbeiten jener letzten Epoche des romanischen Stils zuzuweisen, welche den Ausgang des zwölften und die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts umfaßt und auch für dieses Land eine reiche, künstlerisch viel producirende war.

Die Wandmalereien der Kirche zu Methler bei Dortmund beweisen, daß im Mittelalter auch Dorfkirchen reichen, malerischen Schmuck und zwar durchgängig erhielten: auch dieser Bilderkreis schließt sich der zierlichen Architektur und Sculpturornamentik in würdiger Formgebung an. Die Gemälde beginnen, wie überhaupt in der mittelalterlichen Kunst, erst in einer gewissen Höhe, um eine perspectivische Wirkung zu erzielen und durch den teppichartig in dunklen Tönen gemalten Sockel einen soliden Grund zu erhalten, von dem die Malerei sich abhebt. Im Chor treten wieder die Apostel auf, zum Theil paarweise geordnet: Petrus und Paulus haben den vornehmsten Platz an der Ostwand erhalten, über ihnen die Verkündigung. Gabriel, eine den Raum geschickt ausfüllende, stattliche Figur, ist in lebhafter Bewegung; Maria trägt ein golddurchwirktes Pupurgewand, welches das Haupt zugleich bedeckt, und hält die offenen Hände wie abwehrend vor sich. Die Apostel werden hier mehrfach durch Embleme ausgezeichnet und entbehren im Costüm jener edlen, den Figuren in der Kapelle des hl. Nicolaus eigenen Stilisirung, auch sind die Gesten weniger frei, die Hände in der Ausführung mangelhaft.

Die oberen Darstellungen der Süd- und Nordseite, der auf der Ostseite gemalten Verkündigung entsprechend, zeigen nur einzelne Heilige in nach den unteren Figuren zunehmender Größe, schlanken Proportionen und würdevoll behandelter Gewandung. An den vier Gewölbekappen treten dann kolossale Figuren auf: östlich, dem Schiff zugekehrt, der Erlöser in einem großen Medaillon, von zwei mächtigen, knieenden Engeln getragen, eine byzantinische Vorstellung, wie denn auch der Kopf des Erlösers die feierlich-strenge Auffassung des Mosaikenstils erkennen läßt. Von den Evangelisten ist hier nur Johannes mit Spruchband vertreten, aber von schöner, jugendlicher Erscheinung, ovalem Gesicht, von Lockenhaar umgeben. Neben Christus: Heilige;

---

[1] Lübke a. a. O. S. 325.

in der nördlichen Gewölbekappe, dem Evangelisten gegenüber, eine weibliche Gestalt mit Krone und langem Schleier. Die nördliche Seitenapsis zeigt Johannes den Täufer, eine Palme und ein Medaillon mit einem Lamm tragend, eine der schönsten Figuren des Cyklus. Der Grund ist wieder sorgfältig geebnet, für die Gesichter eine feinere Unterlage von Gyps aufgetragen; der Hintergrund der Malereien zeigt nicht das übliche für das Relief sehr wirksame Blau, sondern Gelb, im Allgemeinen herrschen ungebrochene Farben. Das Incarnat ist gelblich, die Züge sind mit braunen, festen Strichen hineingesetzt, doch zeigen die Köpfe der mächtigen Figuren in den Gewölbekappen, mit nur einer Ausnahme, eine durchgeführte Schattirung von braunen, ja selbst den grünen Tönen byzantinischer Malerei [1], wie auch die der Figuren an der östlichen und nördlichen Chorwand und Johannes des Täufers in der nördlichen Apsis. Alle diese Werke sind indeß an Feinheit der Behandlung den Malereien in der Kapelle von S. Nicolaus nicht gleichzustellen. Vergoldung ist in der Kirche sowohl an den Nimben, wie an den Kronen und Gewändern reichlich verwendet, so daß der Eindruck des Ganzen in Verbindung mit dem lebhaften Colorit ein prächtiger gewesen sein muß: besonders die Kolossalgestalt des Erlösers in dem großen vergoldeten Medaillon muß eine den Mosaiken ähnliche Wirkung hervorgebracht haben.

Die sächsischen Lande waren einst reich an Monumenten, ehe die Stürme der Reformation die Kirchen verwüsteten, oder nivellirende Tünche der Aufklärung sie zudeckte. Reste derselben finden sich noch in der Kirche Neuwerk zu Goslar: eine thronende Madonna mit Kind zwischen Petrus und Paulus, großartig und würdevoll; dann zu Halberstadt in der Liebfrauenkirche und in der Krypta der Stiftskirche von Quedlinburg. Die ältesten Bilder in Halberstadt, vom Ende des zwölften Jahrhunderts, befinden sich in der Kapelle neben dem Chor: Maria mit Kind zwischen vier Aposteln, noch in steifer Haltung einer frühen Kunstepoche, aber von schöner und reicher Drapirung, während die Malereien im Chor und Querschiff, vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts, nur noch in modernen Reproductionen, nach Pausen angefertigt, vorhanden sind. Der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts gehören die Bilder der Klosterkirche zu Memleben an, welche unmittelbar auf den Stein gemalt sind, während die prachtvolle bemalte Holzdecke der S. Michaelskirche von Hildesheim, das einzige größere Monument dieser Art, etwas früher entstanden ist. Die Darstellungen nehmen hier in drei nebeneinander laufenden Reihen die ganze bedeutende Länge der Decke ein und sind von geschmackvollem Rankenornament eingefaßt, welches in Medaillons Brustbilder von Patriarchen und Propheten umzieht. Der Grundgedanke ist der Stammbaum des Erlösers: in der mittleren Reihe treten die Stammeltern in einem

[1] Lübke a. a. O. S. 331. Zweifellos der Einwirkung griechischer Miniaturen zuzuschreiben.

Rund zu den Seiten des Baumes auf, beide unbekleidet, aber völlig decent; daneben in einem stilisirten Gewächs das kleine Brustbild des Herrn als des zweiten Adam eines neuen Geschlechts. Aus Jesse wächst der Stammbaum hervor[1], dann folgen David und drei Könige seines Geschlechts, zuletzt Maria in einem auf die Ecke gestellten Quadrat, von romanischem Ornament umgeben, in würdevoller Haltung, breit in den Formen des Körpers und der Gewandung aufgefaßt, ein monumentales Werk hohen und ernsten Stils, wahrhaft innerlich groß und majestätisch in der ganzen Erscheinung, dabei von classischer Einfachheit der Linienführung[2]. Dann folgen: der Erlöser mit Buch und lehrend erhobener Rechten auf einem Regenbogen sitzend, nicht minder großartig entworfen. Vorfahren des Erlösers treten in Brustbildern oder neben den größeren Compositionen auf; innerhalb der die Mittelfelder begrenzenden Streifen sehen wir dann noch die vier Ströme des Paradieses durch männliche, antike Figuren dargestellt, Wasser aus den Urnen ergießend, dann die Evangelisten vor Pulten sitzend und die Embleme derselben mit Nimben und Spruchbändern. Plan und Ausführung sind großartig, überhaupt kann dieser Darstellung der Wurzel Jesse im Abendlande keine zweite ebenbürtig an die Seite gestellt werden: auch der coloristische Eindruck der zum Hellen gebrochenen Farben ist ein harmonischer, die Zeichnung fest, die Gewandung von classischer Breite und ohne Ueberladung[3]. Diese gemalten Decken waren in ungewölbten romanischen Kirchen sehr häufig, sind aber nur noch in geringer Anzahl vorhanden, so in der Kirche von Zillis in Graubündten, mit Scenen aus dem Alten und Neuen Testament, Bildern von Königen, phantastischen Thiergestalten in der Einfassung, das Ganze jedoch von roher, technischer Ausführung[4].

Von den merkwürdigen Arbeiten bloßer in den Kalk eingeritzter Zeichnungen, wie sie einst den Klosterhof des Domes zu Magdeburg schmückten, sieht man noch an den oberen Stockwerken des Kreuzganges einige Reste: es war hier eine Reihe der Erzbischöfe in Gruppen von je drei Figuren vorhanden, jetzt fast ganz zerstört; erhalten ist noch die Gruppe Kaiser Otto's und seiner Frauen Adelheid und Editha, darunter ein Ornamentfries mit Thieren, alles mit einfachen Conturen in den Grund eingezeichnet[5].

Der Dom zu Braunschweig war vermuthlich einst ganz mit Malereien bedeckt. Erhalten sind zwar die im Chor und linken Flügel des Kreuzschiffes gefundenen Wandbilder, doch infolge der Restaurationen in ihrem originalen

---

[1] Schnaase, V, S. 522, läßt den Stammbaum aus dem ruhenden Abraham hervorwachsen!

[2] Abbildung bei Schnaase V, S. 521.

[3] Vgl. Kratz, Deckengemälde der S. Michaelskirche von Hildesheim in Farbendruck 1856. Förster, Denkmale Bd. V, gibt zwei Compositionen davon.

[4] Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz S. 290.

[5] Mellin und Rosenthal, Dom zu Magdeburg, ebend. 1852. Lief. 5, Taf. 6.

Obere Hälfte des Deckengemäldes der St. Michaelskirche zu Hildesheim. (Zu S. 484.)

Charakter wesentlich beeinträchtigt: auch hier lag ein großartiger Plan der Anordnung des Cyklus zu Grunde und hat sinnreiche Beziehungen in's Leben gerufen. Nachdem an den Wänden des Chores die Vorbilder Christi im alten Bunde: Abel, Isaak, Moses (mit dem feurigen Busch), die eherne Schlange, vorgeführt sind, erscheint als Vollendung im Mittelpunkt der Vierung das Lamm mit Kelch und Siegesfahne, umgeben von Propheten mit Spruchbändern und Aposteln, aus einem Mauerkranz mit zwölf Thürmen hervortretend, ähnlich wie Theophilus Presbyter auf dem von ihm beschriebenen Rauchfaß die Apostel in die Thürme der Stadt Gottes versetzt. Erläuternd folgen dann noch Ereignisse aus dem Leben des Herrn: Geburt, Darstellung, Auferstehung, der Gang nach Emaus und das heilige Mahl daselbst, zuletzt die Ausgießung des heiligen Geistes. Im Gewölbe des Chores: der Stammbaum des Erlösers; im südlichen Kreuzarm am Gewölbe: Christus und Maria neben einander thronend, nebst den vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse und den Chören der Engel. Die östliche Wand führt das Absteigen zur Hölle, die Auferstehung und Himmelfahrt; die südliche die klugen; die westliche die thörichten Jungfrauen vor, denen zwei mächtige Engelsfiguren den Eingang zum Himmel versagen. Vermuthlich enthielt die Wölbung der Apsis als Vollendung des an der Decke des Chores enthaltenen Stammbaumes Christi ihn selbst, da dieser Stammbaum durch Maria geschlossen wird. Die Verherrlichung Christi, den Triumph des Lammes und seine ewige Herrschaft in dem neuen Jerusalem, der Stadt Gottes, ergibt dann als Vollendung des Erlösungswerkes, das sich seit den Tagen des Paradieses in der Verheißung des Ueberwinders der Schlange bis zum Ende der Welt hin erstreckt, die Malerei am Gewölbe der Vierung. Ist hier das königliche Amt Christi in Bilder gefaßt, so war im Langschiff der Kirche sein Hirtenamt geschildert, während der nördliche Kreuzarm die richterliche Thätigkeit in den Schrecken des Weltendes malt. Durch die klugen und thörichten Jungfrauen sind in Verbindung mit dem letzten Gericht jene zwei Wege angedeutet, einen gnädigen oder einen strengen Richter zu finden. An den unteren Wänden treten dann noch in Reihen Scenen aus den Legenden der Martyrer, der Patrone der Kirche (S. Blasius und Thomas Becket) nebst der Auffindung des heiligen Kreuzes zu Tage. An den die Vierung stützenden Pfeilern sehen wir noch Kolossalgestalten des hl. Johannes, Blasius und Thomas Becket, sowie der hl. Helena, in Beziehung zu den auf angrenzenden Wandflächen dargestellten Legenden. Nach Schnaase's Bericht, der die Bilder des südlichen Kreuzarmes noch vor der Uebermalung gesehen hat, bestanden jene Malereien ‚ein wenig mehr als in Umrissen, die leicht, fast nur andeutungsweise mit Farben gedeckt waren und nicht den Eindruck des Harten und Grellen machten, der jetzt das Auge beleidigt. Den Hintergrund bildete meist ein einfacher blauer Farbenton, der die Lokalfarben nicht herabdrückte, sondern ihnen Relief gab. Die feinen und edlen Typen der Köpfe, die hier etwas

spitz Zulaufendes haben, die schlanken Gestalten, die Verzierungen erinnern vielfach an die Compositionen von S. Michael in Hildesheim, nur daß jene in der Anordnung noch schöner, im Charakter noch strenger und würdevoller sind.' [1]

Schon der Umfang der Malereien läßt vermuthen, daß verschiedene Hände dabei thätig waren, ein Umstand, der durch eine sehr wechselnde Zeichnung bestätigt wird. Aus der feierlichen Gruppirung der Deckenbilder sprechen noch altchristliche und byzantinische Reminiscenzen, während der Vortrag der Legenden, wo der Künstler weniger Anhaltspunkte besaß und mit Hülfe der Phantasie aus dem Leben schaffen mußte, ähnlich wie bei Umrißzeichnungen von Miniaturen, freier und leichter sich gestaltet. Unterhalb der historischen Bilderreihe des Chors fand man als Sockel einen wirkliche Tapeten oder aufgehängte Bilder vertretenden gemalten Teppich, welcher den oberen Bildern Halt und Ruhe gibt und den architektonischen Gedanken auf solider Basis nach oben sich freier gestaltender Bauformen ausspricht. Die Kolossalgestalten an den Pfeilern und legendarischen Scenen sind späteren Datums. Waagen versetzt übrigens diese Malereien ihrem rein romanischen Charakter, wie dem der Ornamente nach vor die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts [2].

Auch die Bilder, welche bei der Restauration des Bamberger Domes in den Nischen am Peterschore von der Tünche befreit wurden, sind in jene Zeit zu versetzen, während die der Schloßkapelle zu Forchheim bei Bamberg dem Ende der romanischen Epoche angehören: die vornehmste Composition ist hier eine Anbetung der Könige, dann die Verkündigung, das jüngste Gericht und einige Prophetengestalten, von roher Ausführung, aber kühner und strenger Zeichnung [3].

Die Monumente kirchlicher Wandmalerei in Oesterreich sind wenig zahlreich. Außer in Fünfkirchen und auf dem Nonnberge bei Salzburg sind solche noch vorhanden: in der Stiftskirche zu Lambach, in den Karnern zu Mödling und Tulln, in der Giselakapelle zu Vesprim, im Karner zu Piesweg, endlich die bedeutenden Werke im Nonnenchor des Domes von Gurk, welche eingehender Besprechung durchaus würdig sind. Die Wandbilder zu Lambach befinden sich im ersten Stockwerk der Thürme an der Stiftskirche und in der sie verbindenden Zwischenhalle, wo sie die flachen Kuppelgewölbe überziehen: in Auffassung und Anordnung waltet hier noch die altchristliche, schlichte Weise der Darstellung, man versetzt sie deßhalb in das zwölfte Jahrhundert [4]. Die Wandmalereien der Giselakapelle zu Vesprim sind jünger und gehören frühestens dem Ende des zwölften Jahrhunderts an: so weit sie nicht übermalt und überhaupt noch erkennbar sind, zeigen sie Apostelfiguren [5]. Gleichzeitig dürften die der Rotunde in Mödling entstanden sein: wir finden hier

[1] V, S. 525. [2] Handbuch S. 30.

[3] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland I, S. 146. Ueber Reste von Malereien im Süden von Deutschland vgl. Sighart S. 201. 262. 263.

[4] Mittheilungen der k. k. Central-Commission XIV, S. 92.

[5] Jahrbuch I der k. k. Central-Commission S. 113.

die Anbetung der Könige, eine kolossale Mariengestalt, ihr zur Rechten ein knieendes Paar, wahrscheinlich die Donatoren [1]. Aus dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts stammen die Bilder im Karner zu Tulln [2], desgleichen jene im Chor der zerfallenen Kapelle des hl. Pankratius zu Sieding [3], die Verkündigung und den Tod der Jungfrau darstellend. Hieran schließen sich einige der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts angehörende kleinere Werke im Karner zu Piesweg [4], in der Kapelle des Donjons der Friesacher Veste, endlich die bedeutenden Werke des Nonnenchores im Dome zu Gurk [5].

Der Nonnenchor war jener Raum der Kathedrale, in welchem die Nonnen ihre canonischen Tagzeiten abhielten und dem Gottesdienste beiwohnten, derselbe befindet sich über der jetzt durch eine Mauer mit einem gothischen Eingang und Fenstern nach außen abgeschlossenen Vorhalle des Portals. Diese Empore nimmt den Raum zwischen den beiden Thürmen ein und bildet in ihrer Ausdehnung über die innere Vorhalle zwei durch einen Gurtbogen getrennte längliche Vierecke. Der Bau des Domes war in seiner Hauptsache gegen Ende des zwölften Jahrhunderts vollendet, wenn auch Einzelnes noch in späteren Jahren ausgeführt wurde; mit der kirchlichen Ausstattung dürfte man kaum bis zum Abschluß des Baues gewartet haben, dazu gehört insbesondere die Wandmalerei, mit welcher nicht bloß der Nonnenchor, sondern auch die Oberwand des Mittelschiffes und vermuthlich auch die Seitenschiffe bedeckt waren. Daß die Malerei in den ersten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts noch nicht vollendet sein konnte, dafür bieten zwei Nachrichten Belege, einmal, daß der Kreuzaltar an der östlichen Wand des Mittelschiffes 1216 consecrirt wurde und daß ein Altar für den Nonnenchor 1211 noch nicht vollendet war: die Ausführung der Wandmalerei konnte also wohl noch mehrere Jahre über 1216 hinaus in Anspruch nehmen [6].

Die bedeutendsten Malereien finden sich im Nonnenchor, dessen Gewölbe und sechs Wandflächen damit bedeckt sind: jede der beiden Abtheilungen der Halle enthält einen Cyklus; beide Cyklen, wie die Bemalung der die Räume trennenden Gurtbogen, stehen dann wieder im Zusammenhang.

Die Vorstellungen beginnen in der östlichen Halle [7] mit der Schilderung des irdischen Paradieses, des Sündenfalls und der Strafe, welchen die Scenen

---

[1] Mittheil. III, S. 266.

[2] Mittheil. XVI, S. CXXIX und CLXXIV. Der Karner ist eine den drei Königen geweihte Begräbnißkapelle. Die Bilder füllten hier nicht den ganzen Raum, sondern zogen sich in einem Bande am oberen Theil der Wände um das Innere. Die Apsis enthält Christum auf dem Regenbogen sitzend, daneben zwei Engel. Am Triumphbogen der Kampf Michaels mit dem Drachen.

[3] Mittheil. III, S. 221. [4] Mittheil. XV, S. XVI.

[5] Mittheil. XVI, S. 126 ff. Mit sechs Tafeln und zehn Holzschnitten.

[6] A. a. O. S. 134.

[7] Verkehrt ist die Aufzählung der Bilder in den ‚Mittheilungen', mit der westlichen Halle und auch da ohne Ordnung beginnend.

aus dem Leben Mariens folgen. Das irdische Paradies ist an der Kuppelwölbung in vier durch Ornamentstreifen eingefaßten Abtheilungen geschildert, deren Mitte ein Kreuz im Medaillon und die vier Flüsse des Paradieses einnehmen, kleine halbbekleidete Gestalten, Urnen ausgießend, deren Wasser in welligen Linien die Ornamentstreifen herabfließt. Die vier Scenen sind die Erschaffung des Adam — wobei derselbe aufrecht vor dem Schöpfer steht —, dann das Verbot an die Stammeltern; der Sündenfall — wo die Schlange sich um den Baum ringelt und Eva dem Adam die Frucht darbietet — und die fast ganz erloschene Vertreibung aus dem Paradiese [1], während in den Bogenzwickeln nackte Cherubim auftreten. Adam und Eva, in etwas schlanken Proportionen gehalten, präsentiren sich durchaus lebensvoll; der Schöpfer ist das göttliche Wort, eine würdevolle Christusgestalt; zwischen den Figuren erheben sich stilisirte Bäume und Pflanzen in sonderbaren Formen. Die Gemälde an den Schildbogen der nördlichen und südlichen Wand haben sehr gelitten: an der letzteren mag die Verkündigung gewesen sein, noch kenntlich ist ein Sessel, darüber ein Nimbus, zur Seite ein zweiter Nimbus und Reste eines Gewandes; das andere ist schwer zu deuten. An den Zwickeln sieht man die Evangelisten neben Pulten sitzend, auf der östlichen Wand Maria mit dem Kinde [2], umgeben von Engeln und Heiligen, einen Sitz mit hoher Rücklehne einnehmend, der auf mehreren Stufen sich erhebt, innerhalb eines reichen, feingegliederten Rahmens von romanischen Arkaden. Maria umschlingt das Kind und drückt sein Gesicht an das ihrige, eine Geberde, die zu dem Ernst und dem feierlichen Stil der Composition nicht recht passen will; sie trägt eine Krone, darunter ein weißes Kopftuch; das Unterkleid ist weiß, das mit einer Agraffe zusammengehaltene Oberkleid blau, die Füße ruhen auf einem Polster. Hinter dem Throne erscheint beiderseits eine kleine, gekrönte weibliche Figur, die Seitenwand stützend, inschriftlich zwei Tugenden: Wahrheit und Reinheit. Der über Maria sich wölbende Bogen enthält sieben kleinere Gestalten, aus denen Tauben hervorgehen, vermuthlich die sieben Gaben des heiligen Geistes; am Fuße des Thrones kleine Löwen mit Nimben [3].

In den übrigen Arkaden zu Seiten des Hauptbildes, sechs an der Zahl, sehen wir, den Stufen abwärts folgend, je eine weibliche, symbolische Figur, die zwei nächsten sitzend, die übrigen stehend, Inschriften präsentirend, zwei davon als Prudentia und Solitudo bezeichnet. Auf den abwärts gehenden Stufen des Thrones unterhalb dieser Figuren bewegen sich noch in abwechselnden Stellungen je sechs kleine Löwen, mit Nimben versehen. Die Arkaden sind oben durch Zinnen abgeschlossen, über welchen Halbfiguren mit Spruchbändern hervorragen. Diese stilistisch großartige Composition befindet sich oberhalb eines auf Halbsäulen gestützten Rundbogens der Mauer; in den

---

[1] Mittheilungen Taf. V. [2] Ebendas. Taf. VI.

[3] Inschrift: ‚Ecce thronus magni fulgescit regis et agni.'

Zwickelfeldern desselben sehen wir noch zwei Bischofsgestalten als Donatoren, der eine jedoch, Dompropst Otto, welcher noch vor seiner Consecration gestorben ist, hat Mitra und Inful neben sich.

Der die beiden Kuppeln der Halle trennende Gurtbogen enthält eine Darstellung der Jakobsleiter, auf- und absteigende Engel, in der Mitte den Erlöser im Medaillon, als passende Verbindung zu dem nun folgenden Cyklus der andern Abtheilung.

Bei aller Größe der Auffassung, statuarischen Würde und Noblesse der Erscheinung macht sich der eigenthümlich, wie aus spitzen Dreiecken keilförmig zusammengesetzte Faltenwuf bemerklich, worin schon die Härte einer Steinwerken nachbildenden gothischen Epoche vorwaltet, ja die Umrißlinien zackenartig durchbrochen sind, während bei den Figuren der ersten Menschen im Paradiese dieselben noch rein und biegsam hervortreten.

Bei der zweiten Abtheilung setzt sich die Erzählung an der nördlichen Wand in dem Einzug der heiligen drei Könige[1] fort, welche zu Pferde, mit weißen Mänteln und Kronen geschmückt, Gefäße in den Händen tragend, in sehr lebensvoller Haltung sich präsentiren. Dieser Composition entspricht auf der gegenüberliegenden Wand der Einzug des Herrn in Jerusalem, eine in drei Gruppen zerlegte ansprechende Scene[2]: in der Mitte der Erlöser auf der Eselin mit der Palme, die Rechte segnend erhoben, dahinter die belebte Gruppe der Jünger, rechts die der Juden, von denen der erste jenen im Mittelalter gebräuchlichen spitzen Hut trägt, im Hintergrunde eine Palme mit kleinen Figuren besetzt, welche Zweige brechen. Das Terrain zeigt wieder die zu jener Zeit beliebte felsige und zerklüftete Gestaltung, so daß die Figuren wie auf Bergspitzen einherschreiten. An der Westwand sehen wir die Verklärung[3], deren Anordnung durch die drei Fenster derselben bestimmt wird: in der Höhe über dem Rundfenster in einem Medaillon das Brustbild Gott Vaters mit dem Zeugniß für die Gottheit des Sohnes auf dem Spruchbande, daneben zwei anbetende Engel. Unter diesem und zwischen den zwei größeren Fenstern in einer Mandorla: der jugendliche Christus mit Nimbus und Scepter, von Strahlen umgeben, in sehr steifer Haltung; jenseits der Fenster zu den Seiten Moses und Elias, darunter die drei geblendeten Jünger, und zwar Petrus in der Mitte unter Christus, daneben noch eine kleine anbetende Figur in Mönchshabit. Die Fensterlaibungen enthalten auf dem gemusterten Grunde noch einige Vorstellungen in Medaillons und eine aus drei Köpfen bestehende Figur, vielleicht ein Bild der Trinität. In den Gewölbezwickeln erscheinen Propheten mit Legenden und symbolischen Emblemen, so Ezechiel mit dem Rad, Jeremias mit einem thurmartigen Bau, in dem eine ruhende Gestalt sich befindet.

---

[1] Mittheil. Taf. II. [2] Mittheil. Taf. III, farbig.
[3] Mittheil. Taf. I.

Das Kuppelgewölbe führt im Gegensatz zum irdischen Paradiese, in der ersten Abtheilung der Halle, das himmlische Jerusalem[1] nach der Offenbarung Johannis vor, umschlossen von der durch Zinnen gekrönten Mauer, mit Edelsteinen geschmückt und von zwölf Thoren durchbrochen. Ueber jedem Thore steigt noch ein thurmartiger, schlanker Bau auf, sich bis zur Mitte des Gewölbes fortsetzend und auf seiner Spitze ein Symbol der Evangelisten tragend, welche das Lamm im Medaillon umgeben. Zwischen diesen Thürmen erheben sich rundbogige Architekturen, je drei Apostel in Halbfiguren umschließend, während Engel mit erhobenen Flügeln zu den Seiten auftreten.

Die dem Cyklus beider Abtheilungen der Halle zu Grunde liegende Idee ist demnach keine andere, als die Wiederherstellung des Reiches Gottes durch die Erlösung und der Triumph der Kirche. Zu erwähnen ist noch, daß unterhalb der Wandbilder ein Fries von aneinander gereihten Medaillons mit Brustbildern von Heiligen sich herumzieht, deren Namen zumeist erloschen sind, größtentheils in bischöflicher Tracht. Die Farbengebung ist mild und harmonisch, blaue und grüne Töne sind vorwaltend; die Ausführung bezeugt eine geübte Hand, die ganze Anlage einen denkenden und erfahrenen, sicher aus dem Kloster hervorgegangenen Meister. Der Grund der Figuren ist blau, die Vergoldung reichlich; Nimben, Gewandsäume und Kronen sind plastisch und ornamentirt. Der ganze Charakter der Malerei in der Pracht und Würde jener reich bekleideten Figuren, der schlanken, zierlichen Architektur, dem genrehaften Ausdruck mütterlicher Empfindung bei der thronenden Madonna, den scharf gebrochenen Drapirungen, weist auf das Ende der romanischen Epoche, den Uebergang zum gothischen Stil.

Wie allgemein diese Bemalung auch in Dorfkirchen war, haben Lübke's Studien in Westphalen ergeben: ‚Wenn sich in winzigen, sonst überaus schmucklosen Dorfkirchen des kunstarmen Sauerlandes derartige Werke nachweisen lassen, die unter der Tünche deutlich hervorschimmern; wenn in Ohle an der Lenne die Apsis der Kirche den thronenden Heiland, darunter vier große Figuren, an den Seitenwänden des Chores ähnliche Gestalten zeigt; wenn im benachbarten Werdohl die ganze Kirche Spuren von Bemalung verräth; wenn in den Kirchen zu Plettenberg, Hüsten, ja selbst in dem winzigen Kirchlein zu Heggen bei Attendorn ähnliche Reste deutlich an Apsis, Pfeilern, Gewölben zu erkennen sind: so mögen diese Fälle hinreichend darthun, daß in romanischer Zeit die Bemalung der Kirchen mit zur unbedingt erforderlichen Ausstattung gehörte. Wo man forschen wird in den Monumenten jenes Stils, da wird man neue Belege finden. Ich erwähne nur noch ähnlicher Beobachtungen in den Kirchen zu Fröndenberg, Opherdicke bei Dortmund, Castrop, Ahlen, Sendenhorst. Wie groß in jener Zeit die Lust am fröhlichen Farbenschmuck war, geht besonders daraus hervor, daß selbst äußere Theile der

[1] Mittheilungen Taf. IV.

Kirchen durch Bemalung ihrer architektonischen Glieder ausgezeichnet zu werden pflegten.‘ [1]

Die Tafelmalerei war naturgemäß in der romanischen Epoche des Mittelalters noch wenig bedeutungsvoll, wo die Architektur mit ihren breiten Flächen die Kraft des Malers absorbirte und zur Entfaltung jener großen, tiefsinnigen Bildercyklen veranlaßte, worin die Kirche den Schatz ihrer übernatürlichen Wahrheiten in lehrhafter Weise erschloß: es war die ‚Biblia pauperum‘, dem gläubigen Volke geöffnet und der kirchlichen Anschauung entsprechend, wie sie schon Papst Gregor der Große aussprach, daß die Kunst den Wahrheiten des Evangeliums durch beständige Vorhaltung derselben ein eindringlicher Prediger und Begleiter sei, oft mächtiger als das gesprochene Wort selber. Daß nun die einfache Technik gefärbter Umrißzeichnungen mit Angabe von Hauptformen und wenig Schatten nicht für die mittlere Dimension und nähere Betrachtung der Tafelbilder genügt haben könne, wie Schnaase behauptet [2], ist den vorhandenen Monumenten gegenüber keineswegs glaubwürdig, da diese trotz einfacher Technik eine bedeutende malerische Wirkung ausüben und, ebenso wie die größeren Wandbilder, ihrem Zweck völlig zu entsprechen vermögen. Außerdem lehren die Figuren in der Kirche zu Methler bei Dortmund, ‚in denen eine durchgeführte Schattirung mit braunen, ja selbst den in byzantinischen Werken üblichen grünen Tönen vorkommt, während auch die Gewänder mit dunkleren Farben schattirt sind‘ [3], daß die Ausführung einer besseren Modellation keineswegs unbekannt war, wie denn auch Theophilus bei der Glasmalerei angiebt, wie man durch Verdünnung des Auftrags eine zarte Abstufung und Abrundung zu erreichen vermag. Der Grund, weßhalb die Tafelmalerei zurücktrat, lag also nur darin, daß der romanische Stil eine Bemalung der Wandflächen in Kirchen wesentlich erforderte und daß der romanische Altar in seiner niedrigen, bescheidenen Form sich zur Aufstellung von Tafelbildern, Triptychen nicht eignete, sondern meist durch Sculpturen in Elfenbein, oder in Goldblech getriebene Darstellungen besetzt war. Die ältesten Tafelmalereien werden also, um ihren Zweck zu erfüllen, als Antipendien gedient haben, wovon uns einige Monumente erhalten sind, so das jetzt im Museum zu Münster befindliche, aus dem Walpurgiskloster zu Soest in Westphalen stammende Werk [4]: es enthält in der Mitte den thronenden Erlöser in regenbogenfarbiger Aureola mit Buch und lehrend erhobener Rechten, zu den Seiten in Nischen unter romanischen Arkaden mit

---

[1] A. a. O. S. 333. 334. [2] Schnaase V, S. 531.

[3] Lübke a. a. O. S. 331.

[4] Lübke a. a. O. S. 334. Von Konrad, Abt des S. Michaelsklosters zu Hildesheim, der im Jahre 1127 starb, berichtet die Chronik, daß er ‚multa linteamina depicta pro ornatu parietum templi‘ gekauft habe. Cfr. Meibom, Ss. rer. Germ. t. II, p. 519. In der Stiftskirche zu Gandersheim ließ die Aebtissin Adelheid IV. ‚fenestras, *tabulas,* picturas‘ anbringen. Cfr. Leibnitz, Ss. t. III, p. 723.

thurmartigen Bekrönungen links Johannes den Täufer und S. Augustin, rechts die hll. Walpurgis und Helena. Die Malerei ist auf Kreidegrund und Vergoldung in einfacher Umrißzeichnung mit dünnen Temperafarben ohne Vertreibung durch Schattentöne angelegt; der Stil, streng und herbe, deutet auf die Zeit um 1200, wofür auch das romanische Ornament der Einfassung spricht. Lübke verweist in jene Zeit auch die Malerei des hölzernen Crucifixes der Patrokluskirche zu Soest. Das Tafelwerk aus derselben Kirche [1] zeigt in der Mitte die Kreuzigung, oben wehklagende Engel, zu den Seiten die Gestalten der Synagoge und der Kirche, dann Johannes und die heiligen Frauen. Die Seitenfelder enthalten innerhalb runder ornamentirter Einfassungen den Erlöser vor Kaiphas und die heiligen Frauen am Grabe, in den Zwickeln dann noch kleinere Halbfiguren. Der Stil verräth byzantinischen Einfluß sowohl in den langen Proportionen, wie in der feierlich ernsten Haltung und den parallelen Gewandfalten. Die majestätische Figur des Engels, sich in leichter Wendung des Hauptes den heranschreitenden drei Frauen zuneigend, von denen die erste ein Rauchfaß trägt, ist ein rein byzantinisches, in den Miniaturen oft wiederkehrendes Motiv; auch die Stellung der Frauen mit feingefalteten Gewändern ist überkommen; rechts dann noch die Gruppe schlafender Soldaten. Die Auffassung erscheint seelenvoll, der Ausdruck in den Köpfen zart und innig; die Malerei zeigt dünnen Auftrag von Tempera auf Goldgrund [2].

Außerdem sind zu nennen: zwei Tafeln im Dome zu Worms [3], diejenige in der Klosterkirche zu Heilsbronn bei Nürnberg [4] und das spätere Antipendium der Stiftskirche zu Lüne bei Lüneburg, welches in der Mitte Christum in der Glorie, an den Seiten acht kleinere Bilder aus seinem Leben enthält, von Spitzbogen eingeschlossen.

Der Teppichweberei und Stickerei kamen passende Vorbilder aus Constantinopel zu [5], deren stilisirte Motive von Thier- und Pflanzenformen sogar in der Plastik romanischer Kirchen nachgeahmt werden. Die Kunst der Bildweberei und Stickerei in Deutschland reicht aber schon in das siebente Jahrhundert hinab, wo der angelsächsische Bischof Aldhelm die Arbeiten sächsischer Nonnen den britischen als Muster vorstellt [6]. Biblische Motive wirkten und stickten geistliche und weltliche Frauen zu Meßgewändern, Altarvorhängen; doch trugen auch weltliche Herren solche Stickereien als Mäntel, wie schon

---

[1] Jetzt im Berliner Museum. Vgl. darüber die sehr gründliche Arbeit von Cl. von Heeremann, Die älteste Tafelmalerei Westphalens. Mit 4 Taf. Münster 1881.

[2] v. Quast und Otte, Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst II, S. 283, Taf. 15. 16. Förster, Denkmale III.

[3] Deutsches Kunstblatt 1854, S. 41.

[4] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland I, S. 310.

[5] In Paris gab es eine Innung der ‚Tapissiers de tapis sarracinois'. Cfr. Depping, Règlements sur les arts et métiers de Paris p. 126.

[6] Fiorillo, Deutschland I, S. 464. Ueber die Bildung angels. Nonnen vgl. Lingard, d. A. S. 193.

Antipendium aus der Walburgiskirche zu Soest. (Zu S. 492.)

(Nach v. Heeremann, Die älteste Tafelmalerei Westphalens.)

oben betont wurde. Der Mantel Kaiser Otto's III., wahrscheinlich durch Aebtissin Mathilde von Quedlinburg angefertigt, ist nicht minder sonderbar, als jener Kaiser Heinrich II. zugeschriebene im Domschatz zu Bamberg, von dem schon 1723 der gelehrte Jesuit Sollier eine Abzeichnung und Erklärung lieferte[1]. Hier ist geistliches, weltliches, astronomisches und apokalyptisches Element verbunden, ja die Sternbilder sind durch sonderbare Ueberschriften erklärt. Die Stickerin war vermuthlich eine griechische Nonne vom Orden des hl. Basilius in Apulien, denn solche Arbeiten gingen vornehmlich aus Frauenklöstern hervor, und Heinrich bekam diesen Mantel zum Geschenk vom Herzog von Apulien, der Hülfe suchend in Deutschland weilte und auch im Dom zu Bamberg seine Ruhestätte fand. Die Kaiserin Kunigunde wird selbst als eine tüchtige Stickerin und Bildweberin gerühmt; so verehrte sie dem hl. Gotthard, Abt von Niederaltaich, einen von ihr selbst angefertigten[2] Gürtel, und ihrem Gemahl einen kostbaren Mantel.

Die ältesten Stickereien blieben meist zweifarbig, häufig nur schwarz und weiß, seit dem elften Jahrhundert liebte man sie farbiger, später bunt; Gold, Silber und Steine wurden gern darauf angebracht. So trug Graf Wiprechts Gemahlin, Judith, bei der Weihe des Klosters Pegau einen mit Gold durchwirkten Mantel. Gisela, die Schwester Heinrichs II., stickte auf ein Kleid den Herrn mit den Aposteln, Patriarchen und Inschriften. Heinrich II. beschenkte die Rücklehnen des Gestühls der Merseburger Domherren mit reichen Teppichen, und bei einem Gastmahl der kaiserlichen Prinzessinnen waren die Sitze ebenfalls mit Teppichen behängt[3]. Die Aebtissin von Quedlinburg, Agnes, aus dem Hause der Markgrafen von Meißen, wird als eine der geschicktesten Arbeiterinnen in diesem Fach erwähnt[4]. Unter ihrer Leitung wurde der schöne Teppich mit dem damals bevorzugten Motiv der Vermählung des Mercurius und der Philologie, wie sie Marcianus Capella erzählt, ausgeführt,

---

[1] Fiorillo a. a. O. S. 238. Eine bessere Erklärung bei H. Schütz, Mantum Bambergense S. Henrici Caesaris, notis illustratum, 1754.

[2] Mon. Boic. t. XI, p. 24. [3] Fiorillo a. a. O. S. 464.

[4] Kettner, Antiq. Quedlinb. p. 48. Voigt, Geschichte Quedlinburgs Bd. I, S. 318. Zu nennen wäre noch der Teppich mit den Scenen aus der Apokalypse im Kloster zu Wessobrunn, gefertigt von Sibot Chenich von Hohenmos. Cfr. Leutner, Hist. Wessof. t. I, p. 235, n. 2: ‚Alberti abbatis studium colendi sanctos testantur duo tapetes sive vela, parietibus templi in ornamentum destinata, picturae mirabilis ac variae texturae, quorum uno visiones apocalypticae S. Iohannis exhibentur, multis imaginibus expressae. Texturam vero et picturam perfecit Sibotto Chenich de Hohenmos, qui num coenobii nostri monachus fuerit, vel aliunde accitus, nondum comperimus.' Das Kloster Weltenburg hatte mehrere Tapeten liefernde Arbeiter. Monum. Boic. t. VIII, p. 450. Vgl. Fiorillo I, S. 208. Im zwölften Jahrhundert kommen dann noch 1164—1200 Meginwart als tapetiarius und seine zwei Brüder Gerwich und Chuonrad in Bayern vor. 1177 tritt im Convent von Chiemsee ‚Fredericus tapifex de familia ecclesiae' auf; zwischen 1182 und 1197 im Convent von Weihenstephan ‚Aschwin tapeziarius'. Mon. Boic. t. IX, p. 473; t. II, p. 308.

ein musterhaftes Werk. Vielleicht waren die seit den Ottonen auch von Frauen cultivirten Studien des classischen Alterthums hier Ursache, daß bei solchen Compositionen ein eigenes Verständniß für den Geist der Antike sich ausspricht: Zeichnung, Haltung der Figuren, Costüm und Ausdruck geben in sehr geschickter Weise den heiteren und leichten Geist derselben wieder.

Von Glasmalereien sind aus dem elften Jahrhundert in Deutschland einige Reste erhalten, so in den oberen Fenstern des Domes zu Augsburg: sie zeigen fünf alttestamentliche Gestalten mit Inschriften, Spruchbändern und in Frontstellung, dabei großen Köpfen und Extremitäten [1]; dann im Patroklusmünster zu Soest die Fenster der Chornische, in kräftigen, leuchtenden Farben gehalten, allerdings sehr lückenhaft [2]. Die Falten sind hier mit derben, schwarzen Strichen angelegt, und dem Ausdruck der Köpfe, der Haltung und dem Stil des Gewandes nach wären jene Arbeiten gegen das Jahr 1200 zu versetzen; von schöner Zeichnung ist das Ornament. Bedeutsamer auch wegen seiner besseren Erhaltung erscheint das mittlere, östliche Chorfenster der Kirche zu Leyden in Westphalen: in einer Reihe Medaillons von gelber und blauer Fassung treten hier auf rothem Grunde einzelne kleine Figuren hervor, mit Inschriften und Spruchbändern ausgestattet. Wir finden die Stammeltern mit der Schlange neben dem Baume, schon symbolisch in Gestalt des Kreuzes, daneben die Worte: Lignum vitae; im zweiten Medaillon David mit der Umschrift: Cor mundum crea in me Deus; in Halbmedaillons daneben zwei Gestalten: Moses und Aaron; in vier kleinen Brustbildern: Roboam, Josaphat, Joram, Abias; dann im dritten Medaillon Salomon, daneben Abraham und Isaak; im vierten Maria allein, darüber Joram und Josee (sic); im letzten als Schlußpunkt der thronende Erlöser mit dem Buche, darin das A und Ω; darüber in kleinen Medaillons jene bei der deutschen Kunst beliebten sieben Tauben, und zu oberst Gott Vater in einem Halbkreis. Auch hier ist das Fundamentaldogma der Erlösung und die Verbindung des Erlösers mit den vorbereitenden Ereignissen Inhalt der Darstellung: wir sehen jene Erleuchteten des alten Bundes, deren Sehnen nach dem Erlöser gerichtet ist, bis in Maria die verheißene Bringerin des Heils erscheint. Die Farben sind sehr tief und glänzend, die Zeichnung ist bestimmt, schönes Ornament umgibt die Bilder, ‚besonders fein aber, ja geradezu unübertrefflich ist die Eintheilung des ganzen Raumes, die Gruppirung und Composition der einzelnen Bilder. Das prachtvolle Werk gehört ohne Zweifel in die letzte Blüthezeit romanischer Kunst, den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts.‘ [3]

---

[1] Herberger, Die ältesten Glasgemälde im Dom zu Augsburg, 1860, mit 6 Tafeln.

[2] Lübke a. a. O. S. 335. 336. Als Glasmaler hervorragend war um 1109 Bertholdus, Mönch in Zwiefalten. Cfr. Mon. G. Ss. X, p. 103. Der hl. Godehard, Bernwards Nachfolger, befand sich häufig in der Gesellschaft von Malern ‚et eis qui vitro fenestras componebant‘. Cfr. Leibnitz, Ss. t. I, p. 500.

[3] Lübke S. 337.

In Köln besitzt die Kirche S. Cunibert in der Apsis einige schöne Fenster hochentwickelten, romanischen Stils. Den Inhalt bilden in der Mitte Scenen aus dem Leben des Herrn, von Engeln und Propheten begleitet, ebenfalls mit geistreicher Eintheilung der Motive in Medaillons und Halbmedaillons und von prächtiger Farbenwirkung. Die Seitenfenster enthalten Darstellungen aus dem Leben des hl. Cunibert und einzelne Heilige. Die Zeichnung ist auch hier sorgfältig, die Figuren sind schön bewegt und von edler Haltung[1].

Der Dom zu Straßburg besitzt noch ältere Werke in den Figuren deutscher Könige, welche im Ornat, Reichsapfel, Scepter und Krone tragend, sich in feierlicher und steifer Haltung mit nach unten gerichteten Fußspitzen und ausdruckslosen Köpfen präsentiren[2]. In einzelnen Fällen tritt auch in Deutschland jene mehr zeichnende Weise der Glasmalerei, das sogenannte Grisaille auf: so war in den Kirchen der Cistercienser durch Ordensregel jede Anwendung bunter Glasfenster verboten[3], man beschränkte sich hier auf ein feines Muster und Ornament, grau in Grau ausgeführt; derartige Fenster sind in der Klosterkirche zu Altenberg, besonders im Kreuzgang des Stiftes Heiligenkreuz, in sehr geschmackvoller Zeichnung vorhanden[4].

Daß die ausgedehnten Wandmalereien romanischer Epoche der farbenprächtigen Glasfenster nicht bedurften, ist einleuchtend: erst mit dem gothischen Stil, der die Wandflächen auflöst und gliedert, die Capitäle reich vergoldet und glänzende Farben ausbreitet, tritt die Nothwendigkeit ein, in der Glasmalerei ein Gegengewicht zu schaffen, das Scharfe und Vielkantige der Architektur durch farbiges Licht zu mildern. Die hohen, schmalen gothischen, durch Maßwerk und Eisenstangen abgetheilten Fenster sind das eigentliche Gebiet, wo die Glasmalerei ihre ganze zauberhafte Wirkung entfaltet.

---

[1] Wiederholung einzelner Scenen in dem Fenster der Kirche zu Heimersheim an der Ahr, vgl. Müller, Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, Darmstadt 1832, I, Taf. 9. Vgl. Wackernagel, Die deutsche Glasmalerei, Leipzig 1855.

[2] Guerber, Essai sur les vitraux de la cathédrale de Strasbourg, 1848. Eine Abbildung bei Woltmann Fig. 94.

[3] Didron, Annal. archéol. X, p. 81. Abhandlung von Abbé Texier.

[4] Camesina, Glasgemälde des Stiftes Heiligenkreuz, Wien 1859. Derselbe, Die ältesten Glasgemälde des Chorherrenstiftes Klosterneuburg, Wien 1857. Ueber Glasmalerei vgl. noch Levy et Capronnier, Histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique. Avec 37 pl. col. Bruxelles 1860. Magne, L'oeuvre des peintres verriers français, Paris 1885. Marchand, Bourassé et Manceau vitraux peints du XIIIe siècle, Paris 1849. Martin et Cahier, Monographie de la Cathédrale de Bourges: vitraux du XIIIe siècle, Paris 1841. Sehr instructiv für die Technik sind die Werke von Levieil. Deutsche Uebersetzung von ‚Die Kunst auf Glas zu malen', Nürnberg 1779, Schauplatz der Künste und Handwerke, 14. Band.

Sechstes Buch.

Die Malerei in Frankreich, England, den Niederlanden und Spanien bis zum Ausgang der romanischen Epoche.

A. Frankreich.

Die karolingische Kunst mit ihrem Charakter barbarischer Größe und naiver Originalität verschwand in Frankreich unter den beständigen Einfällen der Normannen und inneren Kämpfen fast ganz: nur allmählich vermochten die Capetinger völliger Zerspaltung einer Nation entgegenzutreten, gebeugt unter dem Druck vieler kleineren Lehnsherrschaften, während das romanische und germanische Element sich feindlich gegenüberstanden. Den Gährungsprozeß des westlichen Reiches bekundet schon die Sprache, welche in den einzelnen Provinzen je nach dem Uebergewicht des lateinischen oder deutschen Stammes sehr verschiedene Mischungen erlebte, während die hereinbrechenden Normannen ein neues Element einführten, dem germanischen verwandt und demselben eine weitere Kräftigung verleihend; auch die durch den Seeverkehr erleichterte Berührung mit Italien, Spanien, den Arabern und nordischen Völkern brachte für offenere Gegenden verschiedene Einflüsse, während mehr abgeschlossene Provinzen davon unberührt sich erhielten. Die nun für rechtliche Verhältnisse, Sprache und Sitten sich ergebenden Schwierigkeiten waren unabsehbar, und Frankreich bietet zu jener Zeit ein völliges Chaos heterogenster Bestandtheile, in dem nur langsam einzelne, getrennte Complexe emporsteigen, sich allmählich einander nähernd und verwachsend. Die verschiedenen Richtungen des Volkscharakters der einzelnen Provinzen Frankreichs documentiren sich in der Kunst am entschiedensten durch die Architektur, welche sehr abweichende Formen und Systeme erkennen läßt: in einigen Gegenden erhält sich die römische Tradition fast unversehrt, in anderen nimmt sie einen besonderen Charakter an, oder erliegt den Einflüssen germanischer oder südlicher Natur; diese treten auch zusammen auf, im ganzen aber sind die nördlichen und südlichen Provinzen in zwei große Massen geschieden.

Infolge dieser Zustände ergibt sich in Frankreich eine viel bedeutendere Abnahme der Miniaturkunst, als in dem geeinten Deutschland, ja die Handschriften des zehnten Jahrhunderts offenbaren in barbarischen Illustrationen, aus Umrissen und dürftiger Aquarellfarbe bestehend, äußerste Roheit; künstlerisches Empfinden würde man in diesen unbehülflichen Figuren mit starren Augen, dem grellen und fleckigen Auftrag dünner Farbentöne vergeblich suchen. Auch hier sind überlieferte, altchristliche Motive mit phantastischen Erfindungen durchsetzt, später tritt dann auch byzantinischer Einfluß in einer besseren Farbenbehandlung und größerer Ordnung des stofflichen Inhaltes zu Tage[1]. Für diesen Herabgang des Kunstlebens sind einige Werke bezeichnend: so ein Evangeliarium der Bibliothek zu Paris (Nr. 15520 lat.), in dem die Gestalten der Evangelisten auf ganzer Seite sich präsentiren, durch abstoßende Typen derselben, worin jedes geistige Leben mangelt, bemerkenswerth. Jene kräftige Gouachemalerei, welche die Franken von Byzanz erhielten, ist nun ganz verschwunden, eine Abstufung der Farbentöne den Malern unbekannt; Fleischtöne werden nur durch rothe Flecke auf den Wangen angedeutet. Fernere vier Manuscripte sind zum Theil Zeugen noch größeren Verfalls der Malerei: ein Evangeliarium (Nr. 269 lat.), eine Bibel in groß Folio, genannt die Bibel von Noailles (Nr. 6 lat.), eine andere Bibel desselben Formates aus der Abtei von S. Martial in Limoges (Nr. 5 lat.) und die Commentare des Haymo von Halberstadt über Ezechiel (Nr. 12302 lat.), alle vier der Pariser Bibliothek angehörig. Das Evangeliarium enthält den Erlöser und die vier Evangelisten, die Zeichnung ist mit der Feder gemacht und sehr incorrect, das Colorit schlecht und dünn, nur bei der Gestalt Christi tritt noch die ältere Kunstweise hervor. Die Bibel von Noailles hat im Text zahlreiche Illustrationen mit Figuren in sehr kleinen Verhältnissen; die Compositionen erscheinen oft lächerlich: so die Flüsse des Paradieses in Gestalt von vier Ungethümen, welche Wasser speien. Trotz einer gewissen Fertigkeit der Ausführung ist doch von einem Verständniß der dargestellten Formen nicht die Rede. In der Bibel von S. Martial hat sich der Maler einer ungezügelten Phantasie überlassen. Noch viel schlimmer sind die Illustrationen der Commentare des Haymo, von Heldric[2], Abt zu S. Germain l'Auxerrois († 1010). In einer der Vignetten sehen wir den Maler auf sein Betpult niedergestreckt und sein Buch dem hl. Germanus darbietend, der ihn dafür segnet. Ist diese Figur, obgleich von starrem Ausdruck, etwa noch lebensfähig, so hört bei größeren Compositionen, z. B. der Anbetung der Götzenbilder, mit vielen Personen, jeder Sinn für menschliche Pro-

---

[1] Labarte, Les arts ind. II, p. 212 sv. Cfr. F. Denis, Histoire de l'ornementation des manuscrits, Paris 1857. Mathieu, Livre de prières, illustré à l'aide des ornements des manuscrits classés dans l'ordre chronologique, Paris 1862.

[2] Acta Ss. O. S. B. I, LIII, 195.

portionen auf: die Figuren sind gar nicht mehr fähig, zu stehen, sich zu bewegen, die Augen erscheinen, wie bei ägyptischen Malereien, in ganzer Form, nicht in perspectivischer Verkürzung, ein blödes Lächeln bildet gleichmäßig den Ausdruck der Köpfe; das Colorit ist bunt, gelb, blau, roth in widerwärtigen Tönen gemischt, das Lächerliche herrscht vor, die Kunstfertigkeit hört auf[1].

Einige Evangeliarien mit ähnlichen Miniaturen schildert Waagen[2], so das der Pariser Bibliothek (Nr. 269 lat.), in welchem die Evangelisten (mit Ausnahme des Johannes) und der noch jugendliche Erlöser in höchst elender Form auftreten. Die Gewandmotive sind völlig sinnlos; zuweilen muß das Pergament die Lichter bilden, ebenso kläglich sind die Hände geformt, von der Nase bis zum Munde ist ein Strich. Das Riemengeflecht der Initialen und der Architektur wird von dem ausgesparten Pergament mit schwarzem Grunde hergestellt. Ein zweites Evangeliarium (Sorbonne Nr. 1300) führt die Evangelisten in seltsam barbarischer Form auf: die Augen sind sehr groß, die Nasen lang mit herabgehender Spitze, Hände und Füße zu klein, die Unterbeine zu lang. In die Gewänder sind mit dunkelblauer Farbe sinnlose Motive hineingemalt; eigenthümlich erscheinen die sonst nicht vorhandenen Beischriften der Evangelisten, so bei Matthäus: in Judaea, bei Marcus: in Italia, bei Lucas: in Achaja, bei Johannes: in Asia, wahrscheinlich, um die Gegenden zu bezeichnen, in denen sie ihre Evangelien verfaßt haben sollen. Von Gold ist keine Spur vorhanden, die Gründe sind blau; übrigens treten hier schon zwei gedrückte Spitzbogen auf, worin mit der Feder in schwarzen Linien geschmackvolle Ornamente gebildet werden; die Ränder sind mit Bordüren, ähnlich wie bei angelsächsischen Malereien, verziert: das Manuscript dürfte dem Ende des zehnten Jahrhunderts angehören[3].

Für den Zustand der Kunst am Anfang des elften Jahrhunderts ist ein Missale aus der Abtei S. Germain des Prés in der Bibliothek zu Paris (Nr. 10547) sehr bezeichnend; auf Blatt 53 treffen wir eine Darstellung des heiligen Abendmahls: der Erlöser sitzt in der Mitte, seine Figur erscheint überlang, die Apostel viel kleiner gebildet. Als ein seltenes Vorkommen ist zu bezeichnen, daß bei der Kreuzigung die Füße mit nur einem Nagel angeheftet sind; Blatt 149 zeigt den thronenden Erlöser, einem Modell der karolingischen Epoche nachgebildet. Ungethüme schmücken die Buchstaben[4]. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts beginnt die Zeichnung ein wenig besser zu werden: ein Missale der Pariser Bibliothek (Nr. 858) von 1060 und ein Leben des hl. Germanus (Nr. 13 758), sowie eine Bibel von S. Martial in Limoges vom Ende des elften Jahrhunderts (Nr. 8) sind dafür bezeichnend; man

---

[1] Abbildung bei Louandre, Les arts sompt., und im Prachtwerk des Grafen Bastard.

[2] Kunstwerke und Künstler in Paris S. 262.

[3] Waagen a. a. O. [4] Labarte l. c.

findet da am Anfang jeden Buches eine Initiale mit figürlichen Darstellungen. Die Zeichnung ist sorgfältiger, Proportionen und Bewegungen erscheinen natürlicher, die Aquarellfarben sind noch ohne Schatten. Das Missale von S. Denis (Nr. 9436) führt Malereien sehr mittelmäßiger Zeichnung vor, die Proportionen sind gedehnt, Seraphim und andere Engel wurden byzantinischen Mustern nachgebildet. Im Colorit unterscheidet sich der Autor von seinen Zeitgenossen und offenbart sich als Schüler der Griechen, denn die Malerei ist Gouache; helle Töne treten bei Gewändern auf, die Schatten sind in dunklerem Lokalton gegeben, die Lichter mit Weiß gehöht.

Im zwölften Jahrhundert mußte die Zunahme königlichen Ansehens ermunternd auf alle Künste des Friedens einwirken. Die Schulen der Bischöfe und Klöster vermehren sich, illustrirte Manuscripte werden häufiger. Eine Zunahme künstlerischen Verständnisses sehen wir in einem Antiphonarium (von 1188) der Bibliothek zu Paris (Nr. 17716). Die Conturen sind schwarz, ein Versuch der Modellation in brauner Farbe ist gemacht, die Initialen gewinnen mehr Sicherheit in der Zeichnung, kleinere Darstellungen füllen ihre leeren Räume, der Geschmack läutert sich.

Eine Bibel in Folio (Nr. 252 lat.) derselben Bibliothek[1] enthält, abweichend von der gewöhnlichen Form, die Brustbilder der Apostel in den Einfassungen der Canones, allerdings noch im Typus der vorigen Epoche; andere Figuren erscheinen innerhalb der Initialen, die Conturen sind mit Schwarz gezogen, die Köpfe zeigen nur rothe Flecke auf den Wangen, im übrigen ist schon solide Gouache von hellem Ton angewendet, und beweist der Typus mancher länglichen Gesichter, sowie die Anwesenheit grünlicher Schatten im Fleisch byzantinischen Einfluß. Die Füllungen der jetzt von dem später üblichen quadratischen Felde umgebenen Initialen sind bald silbern, bald farbig, die Nimben der Heiligen golden; letztere treten schon theilweise im Costüm des Jahrhunderts auf, Jacobus als Bischof.

Die Liturgie und Chronik des berühmten Klosters von Cluny, vom Jahre 1188 (S. Martin Nr. 35), in der Pariser Bibliothek, zeigt diese Art solider Malerei schon in völliger Ausbildung. Bei der Verklärung, welche auf Goldgrund versetzt ist, erscheint Moses als Greis mit weißem Barte; die Jünger, in hellgrünen Gewändern, halten die Augen geschlossen; die Proportionen sind lang, die Initialen zeigen schönes Gewinde von lichten Farben mit goldenen Füllungen[2].

Reich an Malereien ist ein Gebetbuch, in klein Folio, der Bibliothek des Arsenals zu Paris (Theol. lat. Nr. 165 B), worin sich am Ende eine alte Notiz befindet[3], auf den hl. Ludwig hinweisend, womit der Stil der Bilder übereinstimmt. Im Calendarium zu Anfang sehen wir,

---

[1] Waagen a. a. O. S. 284. [2] Waagen a. a. O. S. 284 ff.

[3] ‚C'est le psautier Monseigneur Saint Loys . . lequel fut à sa mère.'

ähnlich wie beim Psalter des Landgrafen Herrmann von Thüringen, in einem Rund die Monatsvorstellungen, in einem zweiten das betreffende Zeichen des Thierkreises. Dann folgen zwanzig Blätter mit je zwei Bildern. Bei der Kreuzigung ist der Erlöser nur mit drei Nägeln angeheftet. Neben anderen, kleineren Compositionen innerhalb der Initialen, auf vier Seiten noch acht andere mit Scenen aus dem jüngsten Gericht. Die Farbenwirkung ist im Ganzen eine mehr dunkle und trübe, die Gründe sind golden, einzelne Ornamente sehr zierlich [1].

Ein Psalter (Nr. 238 lat.), etwa der Mitte des Jahrhunderts angehörend, zeigt im Kalender wieder Monatsvorstellungen, unten die Zeichen des Thierkreises, innerhalb der Initialen noch allerlei Thiere, Affen, Eulen u. a. Christus begegnen wir einmal in einer von zwei großen Engeln gehaltenen Mandorla — rein byzantinische Vorstellung — dann in einer von vier sich berührenden Halbkreisen gebildeten Umfassung, in deren Zwickeln David und drei andere Gestalten mit Instrumenten auftreten. Bei der Darstellung des Todes Mariä wird ihre nackte Seele, abweichend von griechischer Vorstellungweise, durch zwei Engel in einem Tuche emporgetragen. Die von einem bunten, quadratischen Felde eingeschlossenen Initialen endigen mit schmalen Verlängerungen, in die Verzierung des Randes auslaufend; überhaupt spricht sich hierin das vorwiegend architektonische Element jener Zeit aus, während das figürliche erst mit der gothischen Epoche durchgreifenden Stilgesetzen sich unterordnet. Das Groteske findet zu dieser Zeit oft in sonderbaren Erfindungen phantastischer Thierkörper seine Vertretung, so daß die Initiale ganz und gar aus solchen zusammengesetzt wird [2]. Das Symbolische tritt dagegen in den Miniaturen Frankreichs weniger häufig zu Tage, als bei deutschen: in einem Missale von Laon aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts finden wir mit sehr roher Formgebung einmal die Kreuzigung so dargestellt: zur rechten Seite des Erlösers, der einen unschönen, riesigen Kopf besitzt, nur mit dem Lendentuch bekleidet ist und auf dem Suppedaneum steht, erscheint ein Priester neben einem kleinen romanischen Altar und hält mit beiden Händen einen Kelch nach der Seite des Herrn empor [3], auf der andern Hälfte eine weibliche Figur mit dem Schwamm. Das Terrain ist, wie gewöhnlich bei französischen Miniaturen, uneben, zerklüftet, so daß die Gestalten wie auf kleinen farbigen Erhöhungen zu balanciren scheinen. Einer ansprechenden Figur, deren Stellung eine gewisse Beobachtung des Lebens verräth, begegnen wir einmal in einem Manuscript aus Poitiers, welches P. Cahier einer Besprechung unterzogen hat [4]: es ist die hl. Radegundis auf einem reichen Sessel mit Schreibtafel und Griffel. Daß die gebogene, lange Nase, welche zu jener

[1] Waagen a. a. O. S. 287.

[2] Cfr. Lecoy de la Marche l. c. p. 158, fig. 42.

[3] Fleury, Les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon II, p. 107.

[4] Nouv. mél. d'archéol. IV, 4, 150. 177; farbige Abbildung pl. V.

Zeit als wesentlicher Ausdruck bösartiger Charaktere aufzutreten pflegt, eine Satire auf Juden und Lombarden sei, die als Wucherer ihren christlichen Zeitgenossen mißfällig waren, versichert P. Cahier[1]: es würde darin ein gewisser naturalistischer Zug sich offenbaren. Im Ganzen hat die Miniatur der romanischen Zeit ihren Weg und ihr Ziel noch nicht gefunden, obgleich man wohl fühlt, daß sie ihn zu erreichen im Begriff ist[2]. Aus solchen Anfängen bildet sich dann eine feste Schule, deren Blüthe noch vor dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts sich entfaltet und welche Dante mit den oft citirten Versen andeutet, da er von einer Kunst spricht, die in Paris Illuminiren genannt werde[3]. Daß die Gründung der Universität, das Zusammenströmen vieler Jünger der Wissenschaft und Liebhaber von Büchern damit zusammenhängt, ist zweifellos, wie denn auch Ludwig IX. nach seiner Rückkehr vom ersten Kreuzzuge eine Bibliothek zum Gebrauch der Studirenden gründete, welche er dann testamentarisch an vier Klöster vermachte. Daß mit kostbaren Initialen und anderen Malereien versehene Bücher in Paris besonders geschätzt waren, ersehen wir aus der Bemerkung des italienischen Juristen Odofredus zu Bologna in seinen Commentaren: ein Vater überläßt seinem Sohn die Wahl zwischen Paris und Bologna zum Studium; dieser wählt Paris, läßt seine Manuscripte mit goldenen Buchstaben verzieren und legt alle Sonnabend neue Fußbekleidung an, infolge dessen ruinirt er sich[4]. Dieses kostspielige Bedürfniß verursachte einen handwerksmäßigen Betrieb, der zunächst wohl den Klöstern zu gute kam, dann aber auch eine neue Klasse weltlicher Maler hervorrief, begünstigt zumal durch Fürsten und reiche Liebhaber von Manuscripten. Jedenfalls datirt gegen die Epoche des hl. Ludwig hin ein Aufschwung der französischen Miniatur, welcher durch Entwicklung der Gothik, Plastik und Glasmalerei eine feste Stütze und Vorbilder größeren Stils erhält. In den Miniaturen eines Credo, unter Direction des Sir von Joinville nach seiner Rückkehr vom Kreuzzuge ausgeführt (1287), treten schon naturalistische Versuche durch persönliche Erinnerungen und Andeutungen von Porträts zu Tage; die Figur des Königs ward jetzt mehrfach abgebildet, wenn auch nicht bei Lebzeiten, so doch gleich nach seinem Tode. Dieser neue Stil findet sich in dem vermuthlich für Ludwig IX. angefertigten Psalter, den Waagen in etwas zu späte Zeit versetzt hat[5]. Das mit einer alten Notiz

---

[1] l. c. IV, p. 176.

[2] Delisle, Cabinet des manuscrits III, p. 378: ‚C'est la chrysalide qui se démène dans l'etui de l'hiver dès qu'elle a senti poindre le printemps.'

[3] Purg. XI, 80: ‚quell' arte ch' alluminare è chiamata in Parisi.'

[4] Blume, Iter ital. t. I, p. 38. Cahier, Nouv. mél. IV, p. 121, note 2. Die Stelle lautet: ‚Dixit pater filio . . . vade Parisias vel Bononiam et mittam tibi annuatim centum libras. Iste quid fecit? Ivit Parisias et fecit libros suos babuinare de litteris aureis; ibat ad cerdonem et faciebat se calcari omni die sabbati.' ‚Hodie scriptores non sunt scriptores, imo pictores.' eod.

[5] A. a. O. S. 301. Vgl. dagegen Schnaase V, S. 503.

versehene[1] kostbare und bilderreiche Manuscript befindet sich jetzt auf der Pariser Bibliothek (Suppl. lat. Nr. 636) und zeigt in 76 Bildern, meist zwei Vorstellungen enthaltend, die alttestamentliche Geschichte vom Opfer des Kain und Abel bis zur Krönung Sauls, und zwar von überwiegend gothischem Charakter in einfacher und strenger Formgebung, während einzelne Gewandmotive und übertrieben lebhafte Geberden noch an die romanische Epoche erinnern. Die Malerei ist ungleich, bei den Köpfen noch vielfach in alter roher und fleckiger Weise ausgeführt; den Hintergrund der Compositionen bildet immer dieselbe gothische Architektur. Dem Kalender, auf sechs Blättern, folgt dann der Text der Psalmen, wo innerhalb der Initialen Scenen aus der Geschichte Davids auftreten, und zwar von besonders feiner Ausführung; hier begegnen wir auch bei den acht knieenden Mönchen und Nonnen, den singenden Clerikern und einigen bloßen Gestalten einer genaueren Beobachtung der natürlichen Erscheinung. Die Kämpfer erscheinen im ritterlichen Zeitcostüm, ebenso sind die meisten anderen Bilder völlig im Geiste jenes ritterlichen Zeitalters aufgefaßt: Grazie der Bewegung, zierlicher Anstand geben den alttestamentlichen Scenen einen sonderbaren, mittelalterlichen Charakter[2].

Daß solche Leistungen schon unter Ludwig IX. möglich waren, beweisen die wahrhaft classischen, goldenen, sculptirten Buchdeckel der Evangeliarien, welche der König für die heilige Kapelle ausführen ließ. Das erste enthält die Kreuzigung und Auferstehung in Begleitung von Arbeiten in Email und Niello, ein zweites Christus und Maria nebst Johannes, auf der Rückseite nochmals den Erlöser mit den vier Evangelisten. Von hervorragender Schönheit und eines Meisters des Quattrocento würdig ist das Relief der Auferstehung[3]: Christus, in der Linken einen Kreuzstab haltend, die Rechte erhoben, steigt aus dem Grabe; zu den Seiten je ein Engel mit anbetend erhobenen Händen, unten drei schlafende Soldaten in ganz dem Leben abgelauschten, natürlichen Stellungen. Die Gewandung Christi, wie der Engel, ist vom schönsten Wurf, der Ausdruck lebensvoll, die Köpfe der Engel zeigen reine, antike Formen; man glaubt ein Werk aus der italienischen Renaissance vor sich zu haben. Bei solchen plastischen Vorbildern konnte die Miniatur sich schnell und glänzend entfalten.

Monumente der Wandmalerei sind in Frankreich viel seltener, als in Deutschland. Dem zwölften Jahrhundert gehören einige byzantinischen Einfluß

---

[1] ‚Cest Psaultrier fu saint Loys et le donna la royne Jehanne d'Evreux au roi Charles filz du roi Jehan l'an de nre. S. mil troys cens soissante e neuf' etc.

[2] Zwei Abbildungen bei Lecoy de la Marche, fig. 64 der Kampf Abrahams, eine Scene aus den Kreuzzügen, und fig. 65 eine Doppelscene aus der Geschichte Josephs von Aegypten.

[3] Bibl. nat. ms. lat. 8892. Eine Abbildung bei Lecoy de la Marche fig. 106, cfr. p. 340. ‚Ces artistes ignorés ont traité le personnage et la draperie comme des maîtres antiques.'

Wandmalerei aus S. Jean in Poitiers. (Zu S. 503.)

Die hervorragendste Wandmalerei besitzt die Kirche von S. Savin in Poitou[1], wo eine Klosterschule sich heranbildete. Man erkennt hier wohl verschiedene Hände, wie verschiedene Zeiträume der Entstehung, aber auch eine durchgehende Tradition. Die Kirche hatte vollständige Bemalung erhalten, auch die architektonischen Glieder waren farbig, und zwar sehr geschmackvoll ornamentirt. Die Vorhalle zeigt jene zur Zeit der romanischen Kunst mit Vorliebe behandelten Scenen aus der Apokalypse; im Langschiff sind es Motive des Alten Testaments, und zwar aus dem ersten und zweiten Buch Mosis, denen im Chor ein Cyklus aus dem Evangelium sich anschließt, während in der Unterkirche die Legenden des Schutzpatrones S. Savinus und des hl. Cyprian behandelt sind. Die Malerei ist großartig und würdevoll, dabei von äußerster Schlichtheit im Costüm der Figuren und allem Beiwerk, eine wahrhaft hieratische Bilderschrift, reich an ernsten, ergreifenden Zügen, mit klösterlich einfachem, ascetischem Sinn vorgetragen, nur das Wesentliche und Nothwendige betonend. In solcher Abstraction von allen Zufälligkeiten der Erscheinung sind doch — bei allen Mängeln in den Proportionen der Figuren, den ritterlich feinen und zierlichen Stellungen, der Weichheit der Bewegungen — der hohe Ernst, die edle Sprache dieser Kunstformen von ergreifender Wirkung. Die Technik ist die einfache der romanischen Epoche: sichere Conturen in brauner Farbe, schlichter Farbenauftrag mit wenig Angabe von Schatten, dabei ein warmes und sattes Colorit in den üblichen gelben und rothen Tönen, wie sie bei den Malereien von S. Jean in Poitiers auftreten. Daß diese Kunst unter dem Einfluß byzantinischer Vorbilder sich entwickelte, ist aus den schlanken Proportionen der Figuren, den feingefalteten Drapirungen, besonders aus den Gestalten der Engel ersichtlich; doch fehlen Kronen und Zierrathen an Gewändern, welche die griechische Kunst bevorzugte: nirgends erinnert das Costüm an eine bestimmte Zeit und Nationalität. Einfach und bedeutend ist die Christusgestalt, lebendig und grandios entworfen sind die Scenen aus der Apokalypse. Wir haben also hier bedeutende Werke einer ganz isolirt auftretenden, sicher klösterlichen Malerschule vor uns, unter dem Einfluß altchristlicher und byzantinischer Vorbilder herangereift. Daß übrigens Schnaase diese Malereien schon vom Ende des elften bis zur Mitte des zwölften Jahrhunderts her datirt[2], ist sonderbar, da die von ihm selbst betonten ‚zierlichen Bewegungen‘, der ‚tänzelnde Gang‘ in der französischen Kunst, wie in der deutschen, der Ausbildung einer höfisch-feinen, ritterlichen Zeit angehören und die französische Kunst außerdem später aus der Roheit und Barbarei der Formgebung erwacht, als die germanische. Ein Studium französischer Miniaturen ergibt deutlich, wie spät das Gefühl für die Anmuth körperlicher

---

[1] Merimée, Notice sur les peintures de Saint-Savin, Paris 1845. De Caumont. Abécédaire, Arch. relig. p. 281.

[2] IV, S. 651.

Vom Teppich zu Bayeux. (Zu S. 505.)

Erscheinung und Bewegung lebendig wird, wie lange die Figuren steif, hölzern, gefühllos bleiben, so daß erst gegen die Zeit des hl. Ludwig hin ein frischer Hauch wahrhaft religiösen Empfindens die Kunstgebilde durchzieht. Vor dem Ende des zwölften bis zum Anfang des dreizehnten Jahrhunderts würden auch die Sculpturen in Burgund, überhaupt des südlichen Frankreichs, deren Einfluß Schnaase in der Formgebung der Malereien erkennen will, schwerlich Vorbilder geliefert haben, welche jene Anmuth der Bewegungen, wie den sicheren und leichten Fluß der Gewandung zu erklären vermöchten.

Frankreich besitzt außerdem ein merkwürdiges Denkmal textiler Kunst: den berühmten Teppich von Bayeux mit einer langen Reihe äußerst lebhaft und anschaulich entworfener Compositionen, welche die Expedition Herzog Wilhelms von der Normandie gegen England im Jahre 1066 zum Vorwurf haben und offenbar nicht lange Zeit nach dem Ereigniß selbst entstanden sind. Dieser Teppich, 66 Meter lang, 54 Centimeter hoch, wurde auf Anordnung und Kosten des Domcapitels von Bayeux für die dortige Kathedrale angefertigt, vielleicht in England nach den in Bayeux gefertigten Zeichnungen[1], da die englischen Frauen jener Zeit eines hohen Rufes in den Arbeiten der Stickerei genossen und einige Worte der Inschrift englische Orthographie verrathen. Die Ausführung geschah auf derber Leinwand, indem zuerst die Umrisse mit starkem, aufgeheftetem Wollfaden normirt, dann die Zwischenräume mit parallelen Stichen ausgefüllt wurden, worauf man durch Querstiche diesen längeren parallelen Wollfaden befestigte und die Einzelheiten hineinzeichnete. Die Proportionen der Figuren sind die damals üblichen von unschöner Länge, oft bis zu sechzehn Kopflängen, die Bewegungen meist ungeschickt — zumal bei Pferden, wo sie oft lächerlich wirken — die Köpfe dagegen klein, ohne Hinterkopf; aber die Erzählung wirkt ungemein naiv, anschaulich und lebendig. Dabei ist das Ganze wegen der Fülle culturgeschichtlichen Materials für jene Zeit ein historisches Document zu nennen. Dieser historische Fries einer kriegerischen Expedition wird oben und unten durch eine Bordüre von Thier- und einigen Menschengestalten abgeschlossen; bei den letzten Scenen aber, wo die

---

[1] Vgl. den Brief von Thierry in dem Werke von John Collingwood: The Bayeux Tapistry, London, Russell, 1856, Note B. Dieses Buch gibt in sechzehn farbigen Platten eine gute Reproduction des Teppichs. Außerdem Jubinal, Les anciennes tapisseries historiées, Paris 1838, vol. I. Cahier et Martin, Mél. d'archéol. vol. II—IV. Eugène Müntz, La tapisserie. Die Tradition, welche den Teppich als ein Geschenk der Königin Mathilde bezeichnet, ist schon durch den Abbé de la Rue widerlegt. Die alten Inventare der Kathedrale schweigen; ein einziger Bischof ist genannt, aber nur als ‚episcopus' bezeichnet. Daß die Stickerei in England ausgeführt wurde, dafür spricht die Orthographie folgender Worte und Buchstaben in den Legenden, ‚Wilgelm' meist für ‚Willelm', ‚Bagies' für ‚Bayeux'. Der Diphthong ‚ea', eine Besonderheit der angelsächsischen Sprache, tritt im Namen Eduard auf: ‚Eadwardi'; endlich ist der Name Gurth, Bruder des Königs Harald, mit ‚th' geschrieben, dann ‚Hestensa castra'. Daneben findet sich auch geschrieben ‚Willelmus' und ‚Gyrd'.

Schlacht gegen die Angelsachsen beginnt, verliert sich die Menge der Todten in den Rand hinein, und es bleibt nur noch ein Darstellungsfeld. Wir übersehen auf diesem langen Teppichstreifen die ganze Entwicklung der Expedition Wilhelms des Eroberers von König Eduard dem Bekenner an, welcher den Grafen Harald abschickt, um dem Herzog Wilhelm die Nachricht zu überbringen, daß er ihn zu seinem Nachfolger bestimmt habe. Harald wird durch einen Seesturm in das Gebiet von Ponthieu geführt, durch den Grafen Wido gefangen genommen, aber durch Intercession Herzog Wilhelms befreit, der in seinem Palast den Gesandten Eduards empfängt, welcher den Herzog dann noch auf einer Expedition gegen Conan, den Grafen von Bretagne, begleitet. Harald kehrt, nachdem er dem Herzog feierlichen Eid geleistet, nach England zurück, wo man gleich darauf König Eduard auf dem Todtenbette sieht. Dann erfolgt die Wahl Haralds von Kent zum Nachfolger des Königs, dessen Krönung Erzbischof Stigant von Canterbury vollzieht. Ein Komet verkündet Unheil. Wilhelm bekommt die Nachricht dieses Ereignisses und gibt den Befehl zum Bau einer Flotte. Die folgenden Scenen gehören zu den besten des ganzen Cyclus: man sieht das Verproviantiren, das Tödten des Viehes, das Herbeischaffen der Rüstungen, Waffen und Pferde auf die Lastschiffe, alle Vorbereitungen der Expedition mit höchster Lebendigkeit erzählt. Auch die Abfahrt ist in der Anordnung, Beweglichkeit der Matrosen, lebhaften Unruhe von Menschen und Pferden kühn und frisch dargestellt. Alsbald durchschneidet die Flotte in geordnetem Zuge die See, es folgt die Landung, der Zug nach Hastings und wieder ein lebhaftes Bild vom Herbeischaffen und Zurüsten der Lebensmittel und Aufschlagen eines befestigten Lagers. Dann stoßen die Heere aufeinander, nachdem Wilhelm die Seinigen zur Tapferkeit ermuntert hat, es folgt ein wildes Schlachten und zuletzt die Flucht der Angelsachsen. Der Boden ist mit Todten, abgehauenen Köpfen, Armen und Beinen bedeckt, dazwischen einzelne Kampfscenen. Die Pferde erscheinen hier allerdings bei lebhafter Action zumeist als völlige Mißbildungen. Aus dem lebendigen, sicheren und dramatischen Vortrag kann man übrigens schließen, daß der Teppich zur Erinnerung an das große Ereigniß nicht lange nach demselben angefertigt sein muß [1].

Neben dem Teppich von Bayeux sind noch einige Werke zu nennen, welche beweisen, daß das profane Element neben dem religiösen einige Wichtigkeit zu erlangen beginnt. So hatte schon die Königin Adelaide in der Mitte des zehnten Jahrhunderts der Abtei von St. Denis einen Teppich mit einer Darstellung des Erdkreises (orbis terrarum) verehrt, fast zu derselben Zeit, wo Hedwig von Schwaben für das Kloster St. Gallen den Teppich mit der Hochzeit des Mercur und der Philologie anfertigte, ein Motiv, das später

---

[1] J. Comte, La tapisserie de Bayeux, reproduction d'après nature, 79 pl., phot., Paris 1878.

in dem Werke der Aebtissin Agnes von Quedlinburg sich wiederholte. Ein Gedicht von Baudri von Bourgueil, vor seiner Ernennung zum Bischof von Dol geschrieben und der Tochter Wilhelms des Eroberers im Jahre 1107 gewidmet, hat uns die Beschreibung eines fürstlichen Gemaches jener Zeit hinterlassen, wie es, sicher nicht ohne gewisse reale Anhaltspunkte, die Phantasie des Autors zusammensetzte[1]: er schildert da einen langen und hohen Saal, dessen Wände mit Teppichen in Seidenweberei, Silber und Gold behängt waren. Auf der einen Wand sah man das Chaos, die Schöpfung, den Sündenfall, den Tod des Abel, die Sündfluth vorgeführt; die zweite enthielt Scenen aus dem Alten Testament von Noe bis zu den Königen von Juda; auf der dritten fanden sich Darstellungen aus der griechischen Mythologie und römischen Geschichte nebst der Belagerung von Troja. Eine Tapete, die Eroberung von England in ähnlicher Weise darstellend wie der Teppich von Bayeux, schmückte das Gemach der Prinzessin. Die Decke war hier eine Nachahmung des Himmels mit den Sternbildern, besonders den Planeten. Eine große Weltkarte in Mosaik, mit Angabe der Meere, Flüsse, Berge und Hauptstädte der Welt, bildete den Fußboden. Das Bett war mit drei Gruppen von Statuen umgeben: der Philosophie, begleitet von der Musik, Arithmetik, Astronomie und Geometrie; der Rhetorik, Grammatik und Dialektik; der Medicin mit Gallienus und Hippokrates.

Im zwölften Jahrhundert tritt bei Webereien, und zwar nach technischer Seite hin, ein bemerkenswerther Fortschritt auf. Schon der erste Kreuzzug hatte die Meisterwerke byzantinischer Kunst Europa näher gebracht, und als Roger von Sicilien 1146 nach einer siegreichen Expedition gegen Korinth, Theben und Athen, Seidenweber gefangen mitnahm, eröffneten diese in Palermo ihre kunstreichen Werkstätten und bildeten einheimische Schüler heran. In solcher näheren Berührung mit dem Abendlande hörte solche Kunstfertigkeit auf, ein Geheimniß griechischer Meister zu bilden, und Brocate, Damaste wie andere Stoffe wurden ein sehr gesuchtes Kunstproduct des Mittelalters. Daß in Poitiers eine lebhafte Teppichfabrication sich entwickelt habe, wurde schon früher erwähnt, sie scheint sogar im Auslande sich eines gewissen Rufes erfreut zu haben, denn bereits im Jahre 1025 ersuchte ein italienischer Bischof, Namens Leo, Wilhelm V., Grafen von Poitou, ihm ein „tapetum mirabile“ zu senden, wozu er die Dimensionen angab. Man schmückte solche Stoffe mit Porträts von Königen und Kaisern, mit Figuren von Thieren, ebenso wie mit Darstellungen aus der heiligen Schrift. Gegen die Mitte desselben Jahrhunderts hatte Jervin, Abt von St. Riquier († 1075), Teppiche für sein Kloster angeschafft und selbst eine Weberei eröffnet[2].

---

[1] L. Delisle, Poème adressé à Adèle, fille de Guillaume le Conquérant, par Baudri, abbé de Bourgueil, Caen 1871, p. 4. 5.

[2] Michel, Rech. t. I, p. 71. Jubinal, Rech. p. 14. Lacordaire, Notice historique sur les manufactures de tapisseries etc., Paris 1853, p. 6. Müntz, Tapisserie p. 84 sv.

Die Glasmalerei war in Frankreich schon während des elften Jahrhunderts verbreitet, so gab es zu jener Zeit in Rheims einen Künstler, Namens Rogerius, der für das Kloster S. Hubert in den Ardennen Glasfenster anfertigte [1]. Abt Suger von S. Denis bereicherte die Kirche mit allem, was die Kunst damals hervorzubringen im Stande war: mit Sculpturen, Mosaiken, Werken des Email, Niello, der Goldschmiedekunst, bronzenen Thüren mit erhabener Arbeit, Wand- und Tafelbildern, gemalten Fenstern. Er erzählt in seiner Schrift über die Disciplin der Mönche, daß er aus entfernten Gegenden bewährte Meister der Glasmalerei zu sich berufen habe, um die nöthigen Gläser und Farben mit Hülfe der werthvollsten Materialien an Saphiren, Amethysten und anderen Edelsteinen zu gewinnen [2]; denn selbst später noch war der Glaube verbreitet, es würden die schönsten Gläser nur aus kostbaren Substanzen, ja aus edlen Metallen gewonnen, ein Glaube, der von den Künstlern häufig in betrüglicher Absicht benutzt wurde, sich derartige Materialien zu verschaffen, während jene prächtigen Farben durch Eisenerde oder Kobalt mit geringen Kosten erzielt wurden [3]. Abt Suger schätzte jene Glasmalereien sehr hoch, die sein Biograph als Werke von unvergleichlicher Arbeit und großer Kostbarkeit bezeichnet, vermuthlich auch wegen der dazu gelieferten Edelsteine und des Goldes. Die meisten der Fenster sind untergegangen, einige wenige erhalten, aus denen die zu jener Zeit übliche Disposition erkennbar ist: auf blau und roth gemustertem Grunde sehen wir eine Anzahl von Medaillons mit kleineren, figürlichen Darstellungen in einfacher, linearer Zeichnung, durch die festen Conturen jener Zeit umschrieben, dabei in kurzen und gedrungenen Proportionen; ein hellerer Rand umschließt dann das ganze Fenster. Drei dieser Medaillons befinden sich in der Höhe des Bogens, dann folgen noch sechs zu je zwei nebeneinander. Die Anordnung ist einfach, übersichtlich und geschmackvoll, das Colorit, in dem Roth und kräftiges Blau vorherrschen, von guter Wirkung. Erhalten ist auch das Porträt des Abtes Suger, der bei der Scene der Verkündigung, auf dem Fenster im Chor, zu den Füßen der Madonna hingestreckt erscheint [4]. Innerhalb dieser kleinen Medaillons ist in wenigen Figuren mit Hülfe der knappen, tiefsinnigen und inhaltreichen Kunstsprache des Mittelalters eine ausdrucksvolle Composition geschaffen; so finden wir auf demselben Fenster noch die Anbetung der Magier, dann Gott Vater, den Gekreuzigten vor sich haltend,

---

[1] Martene et Durandus, Ampl. collect. I, p. 423.

[2] Antiquités et Recherches de l'Abbaye de S. Denis par Doublet, Paris 1825, p. 243 sv. De administratione Abb. Sugeri, ap. Duchesne, Hist. Francor. Ss. t. IV, p. 341.

[3] Gessert, Geschichte der Glasmalerei 1839, S. 15. Bontemps, Guide du verrier, Paris 1868. Batissier, Histoire de la peinture sur verre. Thibaud, Considérations historiques et artistiques sur les vitraux anciens et modernes, Paris.

[4] Labarte II, p. 319, pl. 52.

von den Symbolen der Evangelisten umgeben, und eine merkwürdige Darstellung Christi zwischen der Synagoge und Kirche, welche beide inschriftlich bezeichnet sind. Der Erlöser legt seine rechte Hand schützend auf das Haupt der Ecclesia, während er mit der andern der Synagoge den Schleier fortnimmt. Vor seiner Brust befinden sich, in Gestalt eines Rades angeordnet, in kleinen gelben Medaillons sieben Tauben, die Gaben des heiligen Geistes. Auf einem andern Fenster sehen wir die Geschichte Mosis und Beziehungen zur Taufe im Durchgang durch das rothe Meer. Mehrere Darstellungen haben Bezug auf das Leben Karls des Großen [1]. Es gab hier auch Scenen aus dem ersten Kreuzzug, und noch zu Levieils Zeiten sah man auf einem Fenster in der Kapelle gegen das Ende des Chors eine allegorische Vorstellung: der hl. Paulus drehte in einer Mühle den Stein, und die Propheten trugen in Säcken das Getreide herbei [2]. Von den Bildern aus dem ersten Kreuzzug sah man die Abreise, die Einnahme von Nicäa, Antiochia und Jerusalem nur mit wenigen Figuren andeutend dargestellt [3], wie denn z. B. der Untergang Pharao's durch zwei Figuren, den Kopf eines Pferdes und ein Rad, in der unteren, durch eine Linie getheilten Hälfte des Medaillons vorgeführt ist, während oberhalb fünf Juden, von Christus geleitet, dahinziehen, dessen Haupt, mit Kreuznimbus umgeben, am Rande sichtbar wird.

Fast gleichzeitig dürften die Glasfenster der Abteien Bonlieu und Obasine entstanden sein, von denen Texier, in seiner Geschichte der Glasmalerei im Limousin, Erwähnung thut [4], während das schon um 1134 erfolgte Verbot in der Regel der Cistercienser, bunte Glasfenster für Ordenskirchen zu verwenden, erkennen läßt, daß diese schon früher üblich waren. Diesen Malereien stehen bezüglich des Alters dann jene der Abtei S. Jean de Renneville bei Evreux in der Normandie am nächsten, da sie unstreitig aus den Zeiten von Richard d'Harcourt herstammen, der als Tempelherr die Abtei 1150 erbaute und reichlich dotirte [5]. Die Malerei bezog sich auf das Leben Mariens und soll neben strenger Zeichnung ein glänzendes Colorit besessen haben. Dem Jahre 1155 gehören die Fenster in der Prämonstratenser-Abtei Brayne le Comte an; auf einem derselben, einst im Chor hinter dem Altar befindlich, sah man die Bilder der Stifter mit den Unterschriften Robertus comes und Agnes comitissa. Robert war ein Sohn Ludwigs VI., Grafen von Dreux, und hatte Agnes von Beautemont, Erbin von Brayne und Stifterin des Klosters, zur Gemahlin [6].

---

[1] Montfaucon, Mon. de la mon. Franc. t. I, pl. XIV. XV. [2] Gessert a. a. O. S. 80.

[3] Montfaucon l. c. p. 384 sv., pl. L—LIV. Vier Platten bei Lasteyrie l. c.

[4] Im Auszug bei Didron, Annal. archéol. X, p. 81.

[5] Gessert S. 80. Levieil, Traité pratique et historique de la peinture sur verre. Deutsche Ausgabe Nürnberg 1779 I, S. 59.

[6] Die Glasfenster stammten von der Königin Eleonore von England. Vgl. Gessert S. 81, der sie für englische Arbeit hält.

Aeltere Glasfenster enthält noch die Kathedrale von Angers[1], jene von Mans und S. Trinité zu Vendome, vielleicht aus dem Jahre 1180[2]. Dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts gehören an: die Fenster im Chor der Kathedrale von Poitiers, worin sich der neuere Stil durch größeren Umfang der Compositionen, freiere Behandlung des Figürlichen äußert, als es bei den Fenstern zu S. Denis der Fall ist. Wir sehen hier an der Spitze des Fensters die Himmelfahrt — nach griechischer Weise befindet sich der Erlöser in einem von vier Engeln getragenen Medaillon — dann in der Mitte die Kreuzigung; im unteren Theil die Frauen am Grabe; Scenen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus und die Bilder der Donatoren, König Heinrichs II. und seiner Gemahlin. Im dreizehnten Jahrhundert ist die Technik der Ausführung, wie überhaupt noch längere Zeit, dieselbe; keine neue Entdeckung macht sich bemerklich, aber ebenso wie bei Miniaturen treten bessere Proportionen, geschmeidigere Conturen und stilvollere Gewandung auf. Die Medaillons sind auch jetzt noch vorhanden, aber in der oberen Fensterreihe des Schiffes sieht man oft große Figuren von Patriarchen, Heiligen oder Königen, auf ungefärbtem Grunde, der dann ein lebhafteres Licht eindringen läßt. Die Grisaille, welche im zwölften Jahrhundert nicht geübt wurde — Arbeiten der Cistercienser ausgenommen — findet sich nun auch bei Einfassungen als Ornament höchst geistreicher Erfindung. Der Contur ist durch braune Emailfarbe gegeben, die Zeichnung stets geschmackvoll und von reicher Abwechslung in den Motiven. Die Kathedrale von Chartres gibt eine vollständige Uebersicht der Entwicklung des Stils der Glasmalerei im dreizehnten Jahrhundert: hier finden sich Medaillons mit Legenden, große Figuren, Rosetten, Figuren im Costüm der Zeit, Inschriften und eine reiche Auswahl von Ornament; manche dieser Fenster stammen noch aus den ersten Decennien des Jahrhunderts[3]. Ebenso reich sind die Kathedralen von Mans, Rouen — wo der Name des „Clemens Vitrearius Carnotensis“ inschriftlich vorkommt — von Rheims, Amiens, Troyes, Tours, Soissons und Clermont. Die Kathedrale von Bourges zeigt in ihren 183 Fenstern eine wunderbare Schönheit des Colorits[4]; in Notre-Dame von Paris sind zwar durch Barbarei des Capitels die bunten Fenster durch weißes Glas ersetzt worden, allein drei Rosetten der Fassaden blieben erhalten,

---

[1] Von Bischof Ulger (1129—1149) gestiftet. Die Kirche S. Sergius und die Kapelle des Hospitals in derselben Stadt bewahren noch einige Reste. Cfr. Labarte l. c. p. 319.

[2] Labarte l. c.

[3] Didron, Annal. archéol. XXIV, p. 349.

[4] Martin et Cahier, Vitraux de la Cathédrale de Bourges. E. Hucher, Vitraux peints de la Cathédrale de Mans, Paris 1865. Lassus & Duval, Monographie de la Cathédrale de Chartres. Ueber die Fenster der Kirche von Auxerre Cahier, Nouv. mél. vol. III, pl. I—III.

sie gehören aber der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts an. 1230 ließ der hl. Ludwig für das Refectorium der Abtei St. Germain des Prés einige Glasbilder ausführen, Scenen aus seinem und dem Leben seiner Mutter darstellend, welche später nach dem von Lenoir gegründeten französischen Nationalmuseum gebracht wurden [1]. Auch das Fenster in der Kapelle des hl. Mauritius zu S. Denis, welcher der König die Reliquien eines Martyrers aus der thebaischen Legion verehrt hatte, mit Scenen aus dem Leben des Patrons jener Kapelle bemalt, ist zu erwähnen. In das Jahr 1248 gehören die Fenster der Sainte Chapelle, vom hl. Ludwig gestiftet: dabei verordnete derselbe, es sollten die Opfer, welche den Geistlichen dieser Kapelle zukämen, zum Unterhalt der Fenster genommen werden [2]. Es wurde schon früher betont, daß die Entwicklung der Glasmalerei mit dem gothischen Stil zusammenhängt, da das gothische Fenster in seiner reichen Gliederung durch Maßwerk und in der räumlichen Ausdehnung zu solchen Schöpfungen einlud, während die scharfen, starkgegliederten Bauformen in glänzender Polychromie die Farbenpracht der Lichtöffnungen herausforderten. Auch in Frankreich schließt sich die Glasmalerei eng den Monumenten dieses Stils an, welche zumal in den Provinzen Isle-de-France, Champagne und in Burgund verbreitet sind.

Den französischen Kathedralen sind die prachtvollen, farbenglühenden Rosetten eigenthümlich mit geistreichen und tiefsinnigen Vorstellungen, welche, nach Didron, eine Blüthenlese der christlichen Ikonographie in sich schließen: ‚Man findet hier, wie zum Beispiel in Rheims, Paris, Chartres, Laon, Soissons, Lyon und in vielen anderen Städten, reiche Compositionen: die Schöpfung der Welt, die Entstehung der freien Künste, die Arbeiten des Landbaues, den Kampf der Tugenden und Laster, das menschliche Leben und das Schicksalsrad vom Wechsel des Irdischen, die Concordanz des alten und neuen Bundes, das Leben der Jungfrau und des Erlösers, besonders ihren Stammbaum, das letzte Gericht, die Hölle, das Paradies, den himmlischen Hof, den Triumph Christi, die Versammlung aller Heiligen, das Lob des Schöpfers, die Begrüßungen Mariens, die Hierarchie der Engel, überhaupt einen wahren Blumenstrauß christlicher Ikonographie.‘ [3]

B. England und die Niederlande.

Obgleich die Angelsachsen schon in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts die christliche Religion angenommen hatten, erblüht ihre höhere Cultur doch erst im achten Jahrhundert, wo die Geistlichkeit mit Rom in nähere Verbindung tritt und dadurch auch mit der lateinischen Sprache; es

---

[1] Levieil bei Gessert S. 81.

[2] Felibien, Histoire de la ville de Paris, 1725. Karl VIII. bestätigte diese Stiftung in der Charte vom 4. Dec. 1483. Vgl. Gessert a. a. O.

[3] Annal. archéol. t. X, p. 2.

beginnen jetzt die Romfahrten englischer Pilger aus allen Ständen, vornehmen und geringen, von Männern wie Frauen; andererseits kommen Ausländer nach Britannien, so der Grieche Theodor von Tarsus, welcher als Erzbischof von Canterbury durch Errichtung von Schulen eine höhere Bildung zu verbreiten strebt. Neben Astronomie, Metrik, Arithmetik werden geistliche Wissenschaften, griechische und lateinische Sprache gepflegt, eine Bibliothek wird angelegt, in der neben den Gesängen Homers Werke des Josephus u. a. sich befinden [1]. Der gelehrte Adrian erhält zugleich vom Papst die Abtei des hl. Augustin von Canterbury [2]. Als erster hervorragender Baumeister ist der Mönch Benedictus anzusehen, der einige Zeit in Rom gelebt hatte, und von dem das Kloster Weremouth in Northumberland herrührt: an den Wänden der Kirche sah man Bilder, in Rom gekauft und unter anderen Maria, die Apostel, Scenen aus dem Leben des Herrn und der Apokalypse darstellend [3]; auch soll Benedict zuerst Maler und Glaser nach England berufen haben. Acca, Bischof von Hexham, erbaute seine Kathedrale mit Hülfe italienischer Baumeister und Glaser, sammelte auch eine hervorragende Bibliothek römischer und griechischer Autoren. Die Klöster von Westminster, Worcester, Malmesbury, Glastonbury und S. Albans entwickelten bald lebhafte geistige Thätigkeit, besonders das letztere stand in dem Rufe, viele kunstfertige Mönche zu besitzen.

Das achte Jahrhundert bedeutete für England den Höhepunkt seiner Entwicklung. Nach dem Tode Beda's und seiner Schüler verfallen Wissenschaften und Kunstfertigkeiten der Klöster, die Verheerungen der Dänen löschen das schwache Licht aus, und es folgt eine Nacht tiefer Unwissenheit. ‚Es gab eine Zeit,‘ sagt Alfred der Große in einem seiner Briefe, ‚wo Fremde auf die Insel kamen, um Wahrheit und Gelehrsamkeit zu suchen. Jetzt müssen wir sie in fremden Ländern erwerben.‘ [4] Alfred hatte in Italien Wissenschaften und Künste achten gelernt und bemühte sich, dem Reiche neues geistiges Leben einzuflößen, indem er fremde Lehrer zu sich rief: aus Corvey kam der Priester Johannes, aus S. Bertin der Propst Grimbald [5], ein tüchtiger Baumeister, unter dessen Leitung viele Künstler arbeiteten. Dazu gesellte Alfred noch die Priester Werewulf und Ethelstan, die Bischöfe Plegmund von Canterbury und Werfried von Worcester; aber der König erreichte seine Absicht nur zum Theil, denn nach seinem Tode trat abermals ein Stillstand ein, ja die Literatur gerieth in Abnahme, bis sie unter Edgar durch

---

[1] Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste V, S. 15 ff.

[2] Beda lib. IV, cap. 1.

[3] Beda, Histor. abbat. Wirem. p. 295. 297, ed. Cantabr.

[4] Walker, Vita Alf. p. 196. Bei Lingard, Alterthümer der angelsächsischen Kirche, deutsche Ausgabe 1847, S. 230.

[5] Vita S. Grimbaldi ap. Leland, Collect. t. I. G. Malmesb. de gest. pontif. lib. II, p. 247, ed. Francof. 1601. Vgl. Lingard.

die Bemühungen und den Eifer des hl. Dunstan von neuem belebt wurde [1]. Dieser, aus edlem Hause stammend, erhielt durch irische Geistliche an der Kirche zu Glastonbury den ersten Unterricht und war bald im Besitz der Kenntnisse jener Zeit, wie besonderer Kunstfertigkeiten; denn man rühmte ihn als Maler, Kalligraph, Bildner in edlen Metallen und Musiker: er verfertigte zwei Glocken für die Abtei von Abingdon, auch viele Rauchfässer, Kreuze und Meßgewänder für die Kirche von Glastonbury, wo er als Mönch lebte; der Chronist John versichert übrigens, daß er in Metallarbeiten alle gleichzeitigen Künstler übertroffen habe [2].

Als dieser energische und reichbegabte Mann an die Spitze der angelsächsischen Kirche getreten war, fing er damit an, die Klöster aus dem verachteten Zustande zu erheben, in den sie versunken waren: auf eigene Kosten errichtete er ein Kloster in Westminster, der Eifer frommer und reicher Personen wurde auf die Erneuerung alter und die Erbauung neuer Convente hingelenkt, die besten der Klosterleute wurden allmählich zu den höchsten Stellen befördert, an ihrer Spitze Oswald und Ethelwold. Ersterer hatte seine reiche Stellung als Dechant von Winchester aufgegeben und war in ein französisches Kloster eingetreten; als er nach England zurückkehrte, erhielt er das Bisthum Worcester. Ethelwold war Dunstans bevorzugter Schüler in Glastonbury gewesen, dann wurde er Abt zu Abingdon, zuletzt Bischof von Winchester [3]. Mit Hülfe solcher Männer gelang es Dunstan, das Leben des Clerus, der an den großen Kathedralen rein weltlichen Zwecken lebte, zu bessern, und verkommene Geistliche theilweise durch Benedictiner zu ersetzen; die Abteien von Ely, Thorney erhoben sich bald zu neuem Glanze. In der Diöcese Worcester errichtete S. Oswald sechs neue Klöster, stiftete die Abtei von Ramsey und stellte für die übrigen die strenge Disciplin wieder her. Diese Anstrengungen wirkten auch auf andere Bischöfe, und König Edgar sah während der ersten sechs Jahre seiner Regierung nicht weniger als 47 Klöster zu neuem Leben erstehen [4]. Die Sicherung der neuen Anstalten nahm jetzt die Aufmerksamkeit der reformirenden Bischöfe in Anspruch, und neben strengen Censuren gegen alle, welche das Leben jener Mönche stören oder antasten würden, findet sich in den Urkunden die Bekräftigung solcher Maßregeln durch die Autorität des Königs und die Bestätigung durch Rescripte des Papstes.

---

[1] Lingard S. 240.

[2] Eine ihm zugeschriebene Miniatur bei Hickesius, Grammatica Saxonica p. 104, cap. XXII, und Thes. ling. Septentr. t. I, p. 144. Das Leben des hl. Dunstan ap. Bolland. Maii t. IV, p. 346, von einem Zeitgenossen; dann in einer Handschrift der Cotton Bibl. Cleop. vol. XIII. Lingard S. 240, Anm. 1. Cfr. Eadm., Vita S. Dunst. Ang. Sac. vol. II, p. 94. Monast. vol. I, p. 104.

[3] Lingard S. 248. 249.

[4] Guil. Malmesb., De pontif. lib. II, p. 139. Die Abhandlung von Ethelwold ‚De diurna consuetudine monachorum' im Brit. Mus. Cotton Tib. A. 3.

Dunstan war glücklicher als Alfred der Große in seinen Bemühungen, die Pflege der Wissenschaften zu erneuern: noch ehe er an die Spitze der angelsächsischen Kirche trat, hatte er von Glastonbury aus den Geist einer bessern Cultur zu verbreiten gesucht, und Ethelwold stand ihm darin hülfreich zur Seite: oft unterrichtete er selbst als Bischof noch Kinder in den Anfangsgründen der lateinischen Sprache, prüfte ihre Fortschritte [1], und aus seiner Schule zu Winchester wurden Lehrer in verschiedene Klöster gesandt.

Die Kunst, in edlen Metallen zu arbeiten, scheint in England ziemlich früh bekannt geworden zu sein, und als Gregor der Große zur Unterstützung des hl. Augustinus den Mellitus, Paulinus und andere hinsandte, brachten sie von Rom kirchliche Geräthe mit, welche den Sachsen als Muster dienten [2]. Schon im siebenten Jahrhundert gab es kostbare Gegenstände aus Silber und Gold auch in Fürstenhäusern, denn Beda erzählt, daß Oswald, König von Northumberland, eine silberne Tafel und viele Geräthe von Silber und Gold zerschlagen [3] und an die Armen vertheilen ließ.

Der Gebrauch, liturgische Bücher durch goldene, mit Edelsteinen besetzte Deckel zu verzieren, war in England ebenfalls bekannt: so wird von S. Wilfrid, Erzbischof von York, berichtet, daß er die Evangelien auf Purpurpergament schreiben und mit einer solchen kostbaren Decke versehen ließ [4]. In der Kirche zu York befanden sich zwei Altäre, welche ganz mit Platten von Gold und Silber bedeckt waren, der eine, mit Edelsteinen besetzt, trug ein Crucifix von gleichem Werth [5]. In der Kirche zu Glastonbury fand man ein werthvolles Kreuz und in der sogenannten silbernen Kapelle kostbare Weihgeschenke der Königin Ina von Wessex, unter anderen die Bildsäulen Christi, Mariä und der zwölf Apostel, von 175 Pfund Silber und 30 Pfund Gold angefertigt [6]. Gleiche Pracht herrschte in den Kathedralen zu Canterbury und Hexam, unter Dunstan und Acca.

In der Miniaturmalerei hatte sich der von Irland her eingeführte kalligraphische Stil lange Zeit erhalten. Das phantastische Element des nordischen Charakters spricht sich dann seit dem neunten Jahrhundert bis in die gothische Epoche hinein in unsicheren, kritzlichen Federzeichnungen aus, die als bloße Illustrationen der Manuscripte ohne feste Gliederung und organischen Aufbau willkürlich in den Lücken des Textes auftreten. Wo Anklänge an byzantinische oder karolingische Miniaturen vorhanden sind, machen sich bessere Verhältnisse, reinere Gewandformen, feierlichere Haltung in wohlthuender Weise geltend; die einheimische Methode der Zeichnung ist roh, willkürlich, barbarisch

---

[1] Wolstan, Vita S. Ethelw. p. 617. Lingard S. 256.
[2] Beda lib. I, c. 29. [3] Beda lib. III, c. 6.
[4] Eddius c. 17. Beda lib. V, c. 19. Monasticon vol. I, p. 40. 104. 165. 222.
[5] Alc., De pontif. V, 1488, bei Lingard S. 88.
[6] Malmesb., De antiq. Glast. eccles. p. 310. Fiorillo V, S. 28.

und phantastisch: meist sind es nur Umrisse mit der Feder, wie mit zitternder, nervöser Hand gemacht, entweder in Schwarz, oder mit anderen Farben nachgezogen, während einzelne Partien leicht angetuscht, braun oder farbig hervortreten. Die Proportionen der Figuren sind übermäßig lang, die Hände groß, die Füße höchst elend und winzig mit gespreizten, gleichlangen Zehen, wie die Füße der Affen. Für den Organismus des Körpers ist überhaupt nur geringes Verständniß entwickelt; Ausdruck der Köpfe ist meist nicht vorhanden, oder er ist leidenschaftlich wild und verzerrt: selten spricht sich darin eine höhere, seelische Qualität befriedigend aus. Die Geberden sind oft lächerlich übertrieben, zumal im Ausdruck der Verehrung und Anbetung: so sehen wir die Engel neben Christus oder Maria unter dem Kreuz in seltsamer Verkrümmung des Oberkörpers sich zusammenziehen. Die oberen Theile der Figuren werden überhaupt viel derber und vollkommener ausgebildet, als die unteren, welche, gleichsam verkümmert und nicht zum Ganzen passend, kaum im Stande scheinen, die ihnen aufgebürdete Last zu tragen. Die Figuren stehen dabei meist schief und ohne Terrain, in anderen Fällen ist das letztere wellig und mit aufrechtstehenden Akanthusblättern bedeckt. Neben dem Kreuz sehen wir Maria und Johannes auf zwei spitzen Bergen; auch die sitzenden Personen befinden sich häufig ohne Stützpunkt in freier Luft. In der Geberdensprache ist das Wilde, Leidenschaftliche am besten gelungen; zuweilen treten großartige Züge von Pathos an's Licht, häufig erscheint die Geberde lahm und voll kindischen Ungeschicks. Das Verschnörkelte, Verzerrte jener Kunstweise spricht sich zumal in der Gewandung aus, welche dieselbe Unruhe zeigt, wie die heftig bewegten Gestalten und der unsichere Contur: ausgezackte Massen flattern in seltsamen Formen nach allen Seiten auseinander und endigen in kohlartigen, gekräuselten Rändern, zuweilen liegen sie wie schwere Laubmassen in ausgefranzten Schichten übereinander, ähnlich dem Zaddelwerk mittelalterlicher Kleider; gewöhnlich fliegt noch ein langer, glockenartig umgestülpter, unten ausgezackter Streifen nebenbei in der Luft herum, dessen Form stereotyp sich wiederholt. Haare und Bart zeigen dieselbe manirirte, barbarische Auffassung einer Kunst, die sich im Stammeln der Kindheit befindet und zuweilen an indische, persische oder mexicanische Gebilde erinnert. Die Scenen des Kampfes sind oft mit Frische und Kühnheit vorgetragen: hier spricht sich das nationale Gefühl am ungezwungensten aus, während ideale Gestalten voll höherer Weihe oder mystischer Tiefe jenem begrifflichen Kreise fern liegen. Diese Form einheimischer Illustration oder Büchermalerei ist eben nur ein Dilettantismus ohne Principien und Kunstgesetze, aus nationaler Empfindung herausgewachsen und völlig unfähig, durch sich selbst zur künstlerischen Vollendung, zur Einheit des Stils durchzudringen. Einflüsse karolingischer Miniaturen machen sich im Ornament bemerklich, welches anstatt einseitiger Verschnörkelung und Verflechtung auch stilisirtes Blattwerk erkennen läßt, während die Initialen diesem

phantastischen Spiel sich kreuzender Linien, dem ewigen Bandwerk entzogen und mit kleinen figürlichen Darstellungen besetzt werden.

Als durch den hl. Dunstan eine Erneuerung des Klosterlebens stattfand, ergab sich auch eine umfassendere Berührung mit den Kunstproducten des Festlandes innerhalb geistlicher Stifter, und neben jener einheimischen rohen Gattung der Malerei oder Illustration bildete sich eine Schule der Miniatur, die im Anschluß an Monumente byzantinischen und karolingischen Stils Halt und Normen suchte: nicht nur bessere Proportionen gehen aus derselben hervor, auch die Technik wird eine mehr künstlerische, malende; kräftige Deckfarben treten an die Stelle bunter Umrisse oder der Antuschung, der Ausdruck wird ein mehr den religiösen Objecten angemessener. Freilich sind auch hier jene geschilderten charakteristischen Züge des angelsächsischen Stils: die krause, zackige, vom Winde getriebene Drapirung auf den mageren, knochigen Gestalten, die hastige Bewegung, die großen Extremitäten, störend vorhanden; aber es findet sich ein ganz anderes Gefühl für Aufbau und Gliederung der Composition: der coloristische Sinn erwacht und gibt sich zuletzt in schönen, gesättigten Farben kund, die gegen jene wilde, bunte, einheimische Aquarelltechnik einen höchst bedeutenden Fortschritt zum künstlerischen Empfinden hin darbieten.

Nachdem Wilhelm der Eroberer das normannische Element zum herrschenden in England gemacht, mußte naturgemäß eine Annäherung an französische Monumente der Büchermalerei sich ergeben. Die einheimische Kunst endigt hier zwar nicht, wie Woltmann annimmt[1], aber die Neigung zur Technik des Festlandes breitet sich immer mehr aus, der Sinn für reiche, glänzende Decoration an Stelle armseliger Federzeichnungen wächst, je mehr die leitenden Kreise des Adels und der hohen Geistlichkeit bestimmend einwirken. Die heftigen Zerrüttungen des Landes in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts konnten der Fortentwicklung jenes Stils nicht förderlich sein, dagegen war die Regierung Heinrichs III. für sie äußerst günstig. Die Weise der früheren Zeit und der Verfall derselben machen sich in einigen Werken auch jetzt noch erkennbar: daneben findet sich aber eine Ausbildung der Gouachemalerei in prächtigen Tönen bei sorgfältiger Angabe von Details und großartiger Verschmelzung des Auftrags, während in der Carnation zuweilen die grünlichen Schatten der Byzantiner auftreten. Dieser Ausbildung des Farbensinnes steht allerdings die Entwicklung des Formlebens, des geistigen Ausdrucks der Composition nicht ebenbürtig zur Seite: nur da, wo eine bestimmte Reminiscenz, ein Anlehnen an altchristliche oder byzantinische Formen auftritt, gelingt der Zug des religiösen Elements in feierlicher Ruhe und Würde; am natürlichsten bleibt immer der Vortrag des Leidenschaftlichen, dramatisch Bewegten, der phantastischen Richtung, wie in den Motiven der Apokalypse, des

[1] Malerei I, S. 269.

Kampfes Michaels mit dem Drachen, der Tugenden gegen die Laster, der Schilderung der Hölle und der Scenen menschlichen Leidens und Ringens.

Gehen wir nun an die Prüfung vorliegender Monumente, so sind für die frühere Zeit besonders der Psalter des Königs Athelstan, das Missale des Bischofs Leofric, in der Bodleyana zu Oxford, Bischof Aldhelms Tractat De virginitate, in der erzbischöflichen Bibliothek von Lambeth House, und der Psalter, wie das Manuscript des Aratus, im British Museum, zu nennen. Letzteres[1] zeigt noch ganz antike Vorstellungen, so den Sonnengott mit Strahlenkranz und Geißel auf der Quadriga, von vier springenden Rossen gezogen, dann Luna, um den Kopf einen wallenden Schleier, in den Händen zwei Fackeln tragend, auf einem Wagen, der von zwei Kühen gezogen wird: im Oberkörper der Luna sehen wir noch ganz classische Formgebung.

Das Missale zu Oxford war der Kathedrale von Exeter durch Leofric, den ersten Bischof, geschenkt worden und bildet ein ausgezeichnetes Beispiel angelsächsischer Kunstweise[2], denn es begegnen uns hier jene langen, zerdehnten und ausgebogenen Figuren mit kritzlicher Umrißzeichnung, phantastische Gebilde und Gewandmassen, schwer übereinander geschichtet, wie dichtes Laubwerk, deren Enden im Winde herumflattern. Merkwürdig ist die Auffassung von Tod und Leben, denn während das ‚Leben', inschriftlich als ‚Vita' bezeichnet, ganz das Aussehen Christi, als der wahren Quelle unsterblichen Daseins und Gnadenlebens der Seele, in der gekrönten und ein Kreuz haltenden Figur an sich trägt, ist der Tod ‚Mors' eine rauhe, zottige Teufelsgestalt mit Hörnern und Klauen, während neben seinem Haupte auf jeder Seite drei kleine Ungethüme von ähnlicher Bildung auftreten. Bei dem thronenden Christus sehen wir alle Schwächen jener Kunstrichtung sich bemerklich machen: unter einer Krone mit drei aufrechten Lilien dehnt sich ein schweres Haupt aus ohne Würde und Majestät des Ausdrucks; aus den ungefügen Massen der Gewandung ragen ungeschlachte Hände und winzige, verkümmerte Füße hervor — ein Bild, das sich passend mit den schwerfälligen Götzenbildern Indiens vergleichen läßt, von der Milde und Hoheit der Ideale des Christenthums aber nicht eine Spur an sich trägt.

Bischof Aldhelm von Sherburn, aus dem fürstlichen Hause Wessex, der beste Dichter seiner Zeit, ist der Verfasser des Tractates De virginitate. Das Manuscript im Palast zu Lambeth bei London[3] zeigt in seinen Miniaturen ebenfalls die Eigenthümlichkeiten angelsächsischer Kunst in aller Schärfe. Die Figuren stehen auf einer Art Postament, die Gewänder sind merkwürdig verschnörkelt, die Initialen bestehen aus verschlungenem Bandwerk, in beißende Thierköpfe auslaufend.

---

[1] Cotton. libr. Tiber. B. V.

[2] Westwood, Facsimiles p. 99, pl. 33. Bodleian libr. n. 579.

[3] Nr. 200. Westwood p. 103, pl. 31.

Der Psalter im Museum zu London[1], aus dem Ende des zehnten Jahrhunderts, zeigt Illustrationen in farbig umrissener Federzeichnung. Der griechischen Vorstellung scheint das Motiv der drei Frauen am Grabe entlehnt zu sein: der riesige Engel ist auch nicht ohne barbarische Würde und Größe in seiner Haltung, er sitzt neben einer reichen, phantastischen Architektur. Die drei Frauen sind überlang, stehen schief und haben winzige Füße, dabei ausgefranzte Gewänder und riesige Hände. Wahrhaft häßlich erscheinen die ausgespreizten Zehen des Engels, welche jede Kenntniß vom Organismus eines menschlichen Fußes gründlich verläugnen. Der Kampf Michaels mit dem Drachen ist ein kühnes, in Haltung und Bewegung richtig empfundenes Motiv: der Erzengel, eine lange, dürre Figur, steht auf einem Hügel und stößt die Lanze kräftig dem sich vor ihm aufrichtenden Drachen in den Schlund, während er mit der Linken einen Schild hält. Die Zunge des Drachen bildet dabei ein zweites kleines Ungethüm. Höchst elend sind die Füße Michaels.

Der Einfluß spätkarolingischer Manuscripte zeigt sich in der Ornamentik der Texteinfassung und der Anwendung stilisirten Blattwerks bei den Initialen. Schon im Manuscript des Bischofs Aldhelm: De virginitate, tritt dieser Einfluß hervor, noch mehr zeigt er sich bei einem andern Psalter des Museums zu London[2] und dem Privilegium des Königs Edgar für die Kathedrale zu Winchester[3]. Im Psalter finden wir eine Darstellung des Gekreuzigten: der Erlöser hängt todt am Kreuz, die Augen sind geschlossen, das Blut rieselt aus den fünf Wunden. Der hart und dürftig gezeichnete Körper ist mit vier Nägeln befestigt, der Kopf nicht ohne Leben und ruhige Würde, die Körperformen sind noch leicht in rothbrauner Farbe angetuscht. Rechts steht Maria, die Hände krampfhaft gegen das Gesicht pressend, mit starkem Oberkörper, besonders einem gewaltigen Arm ausgestattet, von den Knieen herab dürftig gebildet, mit winzigen, zwergartigen Füßen. An der linken Seite finden wir Johannes, wie Maria auf einer Bergspitze, jugendlich, bartlos, kräftig gebildet, in kühner Bewegung eine Schrift entrollend[4], während die Rechte zugleich eine Feder hält, die soeben das Zeugniß niedergeschrieben hat von der Gottheit des Erlösers. Die Gewandung ist ausgezackt. Die ganze Composition in dem wilden und leidenschaftlichen Ausdruck beider Figuren als Gegensatz zu der ruhigen, todten Gestalt des Erlösers ist höchst naturalistisch, aber nicht ohne Größe und Empfindung für die Wucht und tragische Gewalt seelischen Ausdrucks entworfen. Die Donation des Königs Edgar[5], vom Jahre 966, zeigt ein schönes, der byzantinischen Kunst entnom-

---

[1] Cotton. Tiber. C. VI. Westwood pl. 46. [2] Harlei. n. 2904. Westwood pl. 43.

[3] Brit. Mus. Cotton. Vesp. A. VIII. Westwood pl. 47.

[4] Inschrift: ‚Hic est discipulus, qui testimonium perhibet.'

[5] Brit. Mus. Cotton. Vesp. A. VIII. Die Donation betrifft das Kloster New-Minster zu Winchester, begonnen von König Alfred, vollendet von Eduard II. Abt war S. Grimbald von der Abtei S. Bertin. 965 war Ethelgar Abt von New-

menes Motiv: der Erlöser wird in einer Mandorla von vier Engeln zum Himmel getragen; jugendlich, mit Buch und erhobener Rechten sitzt er auf grüner Sphäre. Unter ihm der König, in wilder Geberde sich nach oben richtend und die Schrift präsentirend, neben ihm rechts eine weibliche Figur mit Kreuz und Palme, die hl. Ebba, links Petrus mit Schlüssel, im unbärtigen Typus.

Der Prudentius im Britischen Museum[1], vom Ende des zehnten Jahrhunderts, enthält nur Federzeichnungen: merkwürdig sind hier die Pferdegestalten mit menschenähnlichen Köpfen und das ausgezackte Terrain, die wildflatternden Mäntel reitender Figuren.

Die Bodleyana in Oxford[2] besitzt das Manuscript einer von dem Mönche Cadmon gefertigten poetischen Uebersetzung der Genesis und des Propheten Daniel in die angelsächsische Sprache, mit Illustrationen in Federzeichnung, meist in schwarzer, theilweise in rother Conturirung; nur die Figur des thronenden Erlösers ist in Gouachefarben ausgeführt. Die große Länge der Figuren, die sehr kleinen Füße sind bemerkenswerth. Die Illustrationen gehen nur bis Seite 88, dann folgen leere Stellen; in sehr anschaulicher, drastischer Weise sind die Erschaffung der Welt, der Sturz des Teufels, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese geschildert[3].

Das Hauptwerk der Schule von Winchester ist das Benedictionale des hl. Ethelwold[4], welches sich jetzt in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth befindet. Ethelwold hatte das Ordenskleid vom hl. Dunstan in Glastonbury erhalten und war auf Empfehlung desselben Abt der neu errichteten königlichen Abtei von Abingdon geworden (948), später erhielt er, wie schon erwähnt, den Bischofstuhl von Winchester. Das Benedictionale wurde auf Ethelwolds Befehl von Godemann, seinem Kaplan, Mönch zu Winchester, angefertigt[5]. Godemann wurde dann Abt des

---

Minster. Die verschiedenen Donationen im Ms. Cotton. libr. Vesp. A. VIII. Das Instrument ist in den Annalen von Hyde-Abtei angeführt.

[1] Westwood pl. 44. Die Schriften des Prudentius waren sehr geschätzt, besonders die ‚Psychomachia‘ und das Buch ‚De pugna vitiorum et virtutum‘. Das beste dieser Manuscripte, aus der Bibliothek des Erzbischofs Tenison stammend, seit Juli 1861 im Britischen Museum, enthält 80 Zeichnungen. Cfr. Westwood p. 107.

[2] Bodleian library, Junius XI. Waagen, England II, S. 27 f.

[3] Publication in dem Werke der antiquarischen Gesellschaft zu London, 1832, Bd. XXIV.

[4] Vgl. Waagen II, S. 441 f. Westwood pl. 45.

[5] Nach dem ‚Red book‘ von Thorney im Brit. Mus. Harlei. Ms. 6978. Inschriften: ‚Omnes cernentes biblū hunc semp̄ rogitent hoc, post meta' carnis valeam caelis inhaerere, obnixe hoc cogitat scriptor supplex Godemann.

Praesentem biblu' iussit p' scribere praesul
Uointoniae Dn̄s quē fecerat esse patronum
Magnus Athelwoldus.

Unter den vielen durch Ethelwold errichteten Bauwerken war seine eigene Kathedrale. Ueber die Kirche von Winchester vgl. Lingard a. a. O. S. 316.

Klosters von Thorney, welches Ethelwold gegründet hatte, und beförderte lebhaft bei seinen Untergebenen die Kunst der Büchermalerei; jedenfalls repräsentirt jene Schule von Winchester die idealsten Bestrebungen der Kunstrichtung in England. Die Anfertigung des Buches würde in die Jahre 963—970 fallen. Es besitzt dreißig Miniaturen und dreizehn andere ornamentirte Seiten, durch geschmackvolle Rahmen (Rosetten mit stilisirtem Blattwerk) eingefaßt, und bildet einen dem Quart sich nähernden Folioband von 118 Blättern. Zwar finden sich auch in diesen Illustrationen alle Mängel jener Epoche wieder: lange Verhältnisse, magere Formen, nichtssagende Köpfe, große Hände und schwächliche Füße, flatternde Gewänder mit krausen Säumen und den beliebten, in der Luft umgestülpten Zipfeln, welche bis zum zwölften Jahrhundert bei englischen Miniaturen üblich sind [1]; aber diese Mängel erscheinen unter dem Einfluß stilvoller Monumente der spätkarolingischen oder byzantinischen Kunst wesentlich gemildert, während zugleich die Technik der Gouachefarben den Compositionen eine ganz andere Körperlichkeit verleiht, als es das phantastische Spiel der linearen Zeichnung vermochte: die wilden Ausschreitungen nordischer Einbildungskraft sänftigen sich schon unter dem Einfluß dieser soliden und schwierigeren Technik. Während reiche stilisirte Blattornamente die karolingische Schule verrathen, ist in den zum Hellen gebrochenen Tönen, in der Angabe von Lichtern und Halbtönen, sowie bei einzelnen Vorstellungen die byzantinische Kunst wirksam zu erkennen. Einzelner Miniaturen ist das schöne Werk beraubt worden, so der des Kindermordes, S. Michaels, einer der Gruppen der Bekenner und der zwei Gruppen der Martyrer [2].

Die erste Composition enthält eine Gruppe von sieben Bekennern, alle mit Kronen versehen und unter dreifachen Arkaden stehend: die vornehmsten sind S. Gregor, S. Benedict und S. Cuthbert. Dann treten in zwei Gruppen weibliche Heilige auf, der Chor der Jungfrauen, alle gekrönt, mit Ausnahme von zweien, Maria Magdalena und ‚S. Aetheldrytha' [3]: letztere sind wohl proportionirte und schön gezeichnete Figuren; auch die kleinen Engel in den Arkaden, byzantinischen Motiven entnommen, sind anmuthig gebildet. Hierauf die zwölf Apostel, drei in jeder Zeichnung, ebenfalls unter Arkaden, Petrus mit Tonsur, Schlüssel und ein Kreuz tragend. Die Verkündigung Mariä zeigt diese unter einer von Säulen getragenen, mit Kuppel bedeckten Architektur sitzend, den Engel vor ihr stehend. Bei der Ankunft des Herrn zum Gericht

---

[1] Waagen I, S. 138. [2] Gage, Archaeologia sacra vol. 24.

[3] Die hl. Etheldryda war eine Mercianische Prinzessin und mit Ethelred, dem König der Ost-Angeln, versprochen; infolge der Ermordung desselben (auf Befehl ihres Vaters) am Hofe von Mercien faßte sie den Entschluß, der Welt zu entsagen und wählte hierzu Croyland, das von einem Prinzen ihres Hauses gestiftet war. Da lebte sie als Recluse in einer Zelle, welche ihr die Mönche innerhalb der Kirche gebaut hatten. Vgl. Lingard a. a. O. S. 289.

Miniatur aus dem Benedictionale des hl. Ethelwold: Christi Himmelfahrt. (Zu S. 521.)

sehen wir ihn in den Wolken sitzen mit Buch und Kreuzstab, über ihm eine Gruppe von Engeln mit den Leidenswerkzeugen. Die Geburt Christi führt Maria auf dem Ruhelager vor, daneben das in Binden gewickelte Kind und eine Wärterin, rechts S. Joseph, sitzend: eine triviale Auffassung, der Legende des Metaphrastes entsprechend. Bei dem nun folgenden Martyrium des hl. Stephanus erscheint der Erlöser in einer Mandorla von zwei Engeln getragen. Darauf folgen: der Evangelist Johannes, sitzend und schreibend, die Unterredung der Magier, dann dieselben, ihre Geschenke darbietend. Bei der Taufe Christi sehen wir den Jordan als Greis mit Urne und goldenen Hörnern; ihr folgt die Darstellung im Tempel, darnach der Einzug Christi in Jerusalem; der Besuch der drei heiligen Frauen am Grabe. Die Erscheinung Christi vor den Aposteln zeigt ihn mit einem Kreuzstab, und Thomas, die Finger in die Seitenwunde legend, Petrus wieder mit zwei Schlüsseln. Die Himmelfahrt lehnt sich ebenfalls an byzantinische Vorbilder an, denn Christus ist in einer Mandorla von vier auf ihn hinweisenden Engeln umgeben; unten die Apostel mit Maria an der Spitze; von oben streckt sich die göttliche Hand dem Erlöser entgegen. Dieser trägt den Kreuzstab und bewegt sich in ungeschickter Stellung mehr kletternd als schwebend aufwärts: das Gewand ist sehr unruhig, die Hände erscheinen zu groß, die Füße zu mager, das Colorit nicht harmonisch, denn mehrfaches Grün und Violett sind vorwaltend; das Untergewand Christi ist ganz golden, wie es nur bei späteren byzantinischen oder karolingischen Miniaturen vorkommt. Dann begegnen wir dem Pfingstfest, darauf einer thronenden Figur Christi im Mosaikentypus[1], auf einem Regenbogen, dann der hl. Etheldryda, einer der zwei Patrone S. Ethelwolds; ihr folgt ein Brustbild des Erlösers in einer goldenen Initiale O. Die Geburt Johannes des Täufers zeigt Elisabeth auf dem Lager, Zacharias schreibend, während vier Personen zuschauen. Hierauf die Kreuzigung Petri (mit dem Kopf nach unten), dann der Tod Mariä — wobei die Hand Gottes eine Krone von oben herabreicht und vier Engel assistiren —, zuletzt die Uebergabe des Buches an den Clerus der Kirche von Winchester.

In diesen Bildern macht sich schon künstlerisches Gefühl für allseitige Vollendung einer Composition geltend, die Behandlung der Einzelheiten ist dabei scharf und zierlich. Aus der letzten, nicht vollendeten Miniatur ist zu erkennen, daß der Maler die Umrisse zuerst mit Roth aufzeichnete, dann mit Deckfarben übermalte, zuletzt sie in den betreffenden dunkleren Lokalfarben erneuerte. In der Behandlung des Fleisches mit kaltröthlichen Tönen erkennen wir die Art fränkischer Miniaturen ebenso wie in dem starken Auftrag des Weiß und den schwärzlichen Schatten der Gewänder. Einzelne Motive,

---

[1] Mit den üblichen weißen Haaren. Westwood vermuthet Gott Vater als Greis, aber die weißen Haare sind dafür keineswegs entscheidend, wie die Figur im Arundel-Psalter lehrt, sondern dem Bilde des Menschensohnes in der Apokalypse (1, 14) entnommen.

wie das der Taufe des Herrn, die Geburt Christi, die schöne Gestalt Mariens in goldenem Untergewand und Schleier, mit rothem Mantel, das Christuskind auf Blatt 24 a, dann der häufige Gebrauch des Goldes bei Nimben, Gewandsäumen und Bordüren weisen auf Byzanz hin. In einzelnen Vorstellungen bricht sich die angelsächsische, barbarische Auffassung Bahn, so bei dem Tode des hl. Stephanus und der Auferstehung, wo der Erlöser ein seltsames, wildes und bärtiges Aussehen hat, während er auf einem andern Blatt würdevoll thronend im Mosaikentypus erscheint. Die Hintergründe sind einfarbig und streifig, die Randornamente zeigen romanischen Stil mit Ausschluß der einheimischen Drachen und Ungeheuer. Dieses Manuscript beweist, daß die englische Kunst wenigstens in einzelnen Leistungen denen des Festlandes gleichzukommen vermochte [1].

Verwandtschaft mit dem Stil jener Miniaturen zeigt sich in einigen Manuscripten, so in dem Missale und dem Benedictionale des Erzbischofs Robert, in der Bibliothek zu Rouen, im Arundel-Psalter (Nr. 155), dem Evangeliarium (Royal J. D. IX), einem Evangeliarium im Trinity-College zu Cambridge [2], und mehreren anderen. Bei letzterem, in Folio auf Pergament geschrieben, ist die Behandlung mit Deckfarben, der Gebrauch des Purpurs und gebrochener Töne hervorstechend. Der thronende Erlöser zu Anfang hat weißes Haar und trägt eine Krone, mit drei Lilien besetzt, unter derselben eine Art wallenden Schleiers mit den beliebten Zipfeln, röthliches Unterkleid und braunen Mantel. Die Hände sind riesig, die Gesichtszüge verzerrt, das Gewand hängt in schweren Massen wie übereinander geschichtetes Laubwerk nieder. Der Nimbus ist grün, der Hintergrund roth, die ganze Figur zeigt starke rothe Conturen, unter den schwachen Füßen ein goldenes Suppedaneum. Die Gestalt ist von einem starken Rahmen umschlossen, der nur romanisches Blattwerk enthält [3]. Dann folgen die Bilder der Evangelisten in kleineren Dimensionen; die Canones sind in Arkaden mit Rundbogen eingeschlossen.

Das Missale der Abtei von Jumièges, die es von Robert Champart, dem späteren Bischof von London und Erzbischof von Canterbury, erhielt, zeigt dreizehn Miniaturen auf ganzer Seite, ihrem Stil nach übrigens denen im Benedictionale des hl. Ethelwold verwandt [4]. Die Bordüren enthalten

---

[1] Shaw, The Art of Illumination, London 1866, p. 12 sq. [2] Waagen II, S. 533.

[3] Westwood p. 140, pl. 42. Cambridge, N. B. 10, 4.

[4] Labarte vol. II, p. 221. Eduard der Bekenner hatte mehrere Jahre seiner Jugend in der Abtei von Jumièges zugebracht. Robert starb daselbst 1053 und schenkte das Buch der Abtei. Die Inschrift besagt: ‚Quem si quis vi vel dolo quoquo modo isti loco subtraxerit, animae suae propter quod fecerit detrimentum patiatur atque de libro viventium deleatur atque cum iustis non scribatur.‘ Am Anfang des Buches ein Kalender, gefolgt von einem kurzen Gedicht auf die Phasen des Mondes, die Tage der Woche und das Jahr. Abbildung bei Westwood pl. 40: die Gefangennahme Christi auf streifigem, sehr buntem Hintergrunde.

farbiges Ornament im romanischen Stil, die Initialen sind von geschmackvoller Ausführung. Das Benedictionale von Rouen gehörte dem dortigen Capitel, dem es Abt Robert verehrte. Von den fünf Miniaturen des letzteren sind noch drei vorhanden, denselben Stil aufweisend wie das Missale. Die Zeichnung ermangelt nicht einer gewissen Sorgfalt, auch finden sich noch, wie bei allen Werken dieser Schule, Reminiscenzen byzantinischer und karolingischer Kunst: so ist bei der Taufe Christi der Jordan wieder alt und bärtig, sich auf eine Urne stützend, während die Engel nicht minder auf classische Vorlagen deuten; von ausgesprochen byzantinischem Typus ist der Engel am Grabe des Herrn, mit langem Stab und Goldreif. Das Colorit ist in Gouache ausgeführt.

Der Arundel-Psalter[1] besitzt einen Christus am Kreuz, von schönem, architektonischem Rahmen umschlossen, an den vier Ecken die Zeichen der Evangelisten in Medaillons enthaltend. Die Gestalt des Erlösers, der todt mit geschlossenen Augen und blutenden Wunden am Kreuze hängt, ist nur leicht angetuscht und trotz dürftiger und harter Formen doch sorgfältig gezeichnet und von würdiger Erscheinung: er ist mit vier Nägeln angeheftet, steht auf dem Suppedaneum und hat ein Lendentuch mit buntem Saum; der Nimbus ist gelb mit blauem Kreuz[2].

Ein Evangeliarium in Boulogne[3] ist ebenfalls im Stil des Benedictionale von S. Ethelwold illustrirt. Am Anfang des Evangeliums von S. Johannes sehen wir Christus in der Mandorla thronend, mit starken Händen und kleinen Füßen ausgestattet, lebhaft in Ausdruck und Geberde. Neben dem Haupte A und Ω. Ein violetter Mantel mit zwei fliegenden Zipfeln umgibt ihn, daneben stehen auf bunten Wolken zwei sonderbar gekrümmte Engel, mit riesigen Händen auf den Erlöser hinweisend: alle drei haben Goldnimben; der Erlöser befindet sich innerhalb einer mächtigen Initiale I, dem Anfangsbuchstaben des Evangeliums.

Ein Evangeliarium in der königlichen Bibliothek zu Kopenhagen[4] wäre noch als ein geringeres Werk zu nennen. Die Evangelisten sitzen und schreiben an Pulten, ausgestattet mit sehr fehlerhaften Extremitäten, während sich an den Armen merkwürdige, kugelartige Faltenmassen häufen. Der Hintergrund ist einfarbig, das Colorit sehr bunt.

Dem zwölften Jahrhundert, und zwar der zweiten Hälfte desselben, gehört eine Bibel in zwei Foliobänden an[5], mit reichen Initialen und kleineren Vorstellungen innerhalb derselben ausgestattet. In den besten Figuren am Anfang des Buches Numeri sind byzantinische Vorbilder nachgeahmt, die Farbe ist

---

[1] Brit. Mus. Nr. 60. [2] Westwood pl. 49.
[3] Westwood pl. 36, p. 101.
[4] Westwood pl. 41. Etwa dem Jahre 1000 angehörig.
[5] Bibliothek zu Paris Nr. 58 lat. Waagen III, S. 28 ff.

dabei glänzend und lebhaft, bei Gewändern tritt ein feuriges Gelb auf. Eine zweite Bibel derselben Bibliothek[1] enthält nur Initialen mit kleineren Compositionen. Die Vergleichung beider zeigt den Fortschritt, welchen die englische Malerei in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts genommen hat, ganz besonders in der Ausbildung körperlicher Verhältnisse und feinerer Durchbildung. In der Initiale I des Anfangs der Genesis sehen wir jene der englischen Kunst geläufigen Vorstellungen der sieben Schöpfungstage: die Initialen sind überhaupt von guter Erfindung und auf dem tiefgestimmten, rothen oder blauen Grunde von prächtiger Wirkung.

Das bedeutendste Monument jener Zeit ist die Bibel von S. Geneviève in Paris (A. L. 5)[2], ursprünglich wohl der Kathedrale von Canterbury gehörig, denn der Schreiber nennt sich Mainerus oder Manerius Cantuariensis[3]. In den drei starken Foliobänden sind zahlreiche Initialen mit kleineren Bildern enthalten, alle sorgfältig in Gouache und mit lebhaften Farben ausgeführt. Das Colorit ist ein helles, in den Köpfen treten zuweilen die grünlichen Schattentöne der Byzantiner auf, während das Haar, wie bei vielen englischen Miniaturen, röthlich ist. Die Köpfe sind mit Verständniß der Form durchgebildet, aber ohne sonderlichen Ausdruck, die Proportionen der Figuren befriedigen im ersten Bande mehr als in den beiden übrigen. Die Initialen dagegen sind von geschmackvoller Zeichnung, das Blattwerk hebt sich vom rothen und goldenen Hintergrunde frisch und leuchtend ab, die Verschlingungen sind äußerst kunstvoll. Der Anfangsbuchstabe zeigt wieder die sieben Schöpfungstage und außerdem einige Scenen aus dem Leben der ersten Menschen.

Der auf das Phantastische gerichtete Sinn dieser Kunst tritt besonders bei apokalyptischen Darstellungen zu Tage, welche mit Vorliebe behandelt werden: ein derartiges Werk notirt Waagen unter den Handschriften der Bibliothek zu Cambridge[4]: es ist ein Folioband mit französischer Uebersetzung und ausführlichem Commentar und enthält auf den ersten vier Seiten in neun Bildern das Leben des Apostels Johannes, darauf eine Unzahl von Illustrationen von einer bis zwei, zuletzt gar zweiundzwanzig Compositionen auf einem Blatt. Die Erfindung derselben ist oft geistreich, lebendig und kühn: Teufels- und Drachenfiguren in ihren ausschweifendsten Formen treten besonders gelungen hervor. Weniger als die Erfindung befriedigen die Verhältnisse, durch ihre Länge auffallend, während in den Köpfen, abweichend von den meisten englischen Miniaturen, das Bestreben nach Ausdruck bemerklich ist. Wie bei einigen Manuscripten des Abendlandes, wird auch hier der Typus

---

[1] S. Germain 19. 20 lat. S. Anm. 5 S. 523.

[2] Labarte l. c. Waagen a. a. O. S. 288. 289.

[3] ‚Hanc byblyothecam (sic) scripsit Manerius scriptor cantuariensis.' Später nennt er sich Mainerus.

[4] II, S. 534.

der Bosheit, vielleicht mit Rücksicht auf die im Mittelalter als Wucherer gehaßten Juden, durch krumme Nasen gegeben. Das Colorit ist ein tiefes und dunkles, mit Vorherrschen blauer und brauner Töne, Details sind auf der starken Deckfarbe mit großer Sicherheit in Federzeichnung aufgesetzt; die Gründe, meist blau oder braun, zeigen ein feines Muster von Sternen, Lilien und Kreuzen in Weiß oder hellerem Localton, in einigen treten Arabesken auf; das letzte Blatt weist einen schachbrettartigen Grund, welcher in der gothischen Epoche üblich wird, wie auch bei Gewändern und Architektur die Anfänge dieses Stils bemerklich hervortreten. Nimben und Randleisten sind vergoldet, und zwar mit glattem, erhabenem Blattgold; die Erhaltung der Miniaturen ist dabei eine tadellose. Die anderen beiden Codices der Apokalypse in derselben Bibliothek sind minder bedeutend: bei ersterem ist ein Bild des als Richter fungirenden Kaisers Domitian beachtenswerth.

Die im Mittelalter üblichen Bestiarien sind in derselben Bibliothek in drei Exemplaren vorhanden: in dem einen derselben[1] (K. K. 4, 25) finden wir Alexander den Großen im mittelalterlichen Costüm thronend, daher wohl eine Uebersetzung des Werkes von Aristoteles über die Thiere vorliegt, welche den meisten dieser Bücher als Vorbild gedient hat. Schon in den Miniaturen der karolingischen Epoche sind die Thiere mit Geschick und oft in treffender Charakteristik behandelt; auch bei diesen Bildern ist die Schärfe der Naturbeobachtung hervorzuheben: wir finden Kämpfe der Thiere unter einander und mit den Menschen, auch Centauren und andere Wesen fabelhafter Existenz treten auf, bemerkenswerth ist die Darstellung des Walfischfanges. Die Technik ist verschieden, einzelne Bilder sind nur in Federzeichnung, viele mit grober Deckfarbe ausgeführt, während das zweite Manuscript meist nur scharfe Federzeichnungen enthält. Beide sind in Folio, das dritte, in Octav, ist bedeutend geringer.

Unter der Regierung Heinrichs I. finden sich Spuren, daß die Malerei nicht nur zum Schmuck der Kirchen, sondern auch der königlichen Paläste gebraucht wurde: so waren die Zimmer der Königin im Schloß zu Nottingham mit den Thaten Alexanders des Großen bemalt, ein damals sehr beliebtes Thema[2]. Heinrich II. verehrte die Künste und entwickelte für Architektur einen guten Geschmack: unter ihm wurde die Kathedrale von Canterbury bis zur Decke hinauf bemalt. Eine Feuersbrunst zerstörte sie 1174, doch wurde sie von Ernulph, wie Wilhelm von Malmesbury versichert, in so reicher und prächtiger Gestalt wieder aufgebaut, daß sie alle Kirchen in England übertraf: gab es doch hier einen Fußboden von Marmor und Wandbilder bis zur Decke hinauf[3].

---

[1] Waagen a. a. O. S. 530. 531.

[2] Warton, History of english poetry t. I, p. 128. Vgl. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste Bd. V, S. 47 ff.

[3] Dart, History and Antiquities of the Cathedral Church of Canterbury, London 1726. Fiorillo S. 48. Noch glänzender wurde die Kathedrale durch den Prior Henry

Darunter sah man Bildnisse der hll. Dunstan und Anselm, welch' letzterer mit einem Ketzer über die unbefleckte Empfängniß Mariä disputirt, auch kostbare Glasfenster waren vorhanden, von denen sich noch eine genaue Beschreibung erhalten hat [1]. Die Malereien der Kathedrale von Lincoln gehörten wahrscheinlich dem zwölften Jahrhundert an: man fand hier Bilder der vier ersten Bischöfe, Robert Blovet, Alexander de Blois, Robert de Querceto und Walter de Constantiis [2].

Richard Löwenherz, der Sohn Heinrichs II., war bis zu seinem Tode in kriegerische Unternehmungen verwickelt, es ist deßhalb erklärlich, warum die Künste unter seiner Regierung nicht besonders gedeihen wollten; doch gaben seine ritterlichen Kämpfe und Abenteuer den Malern vielfach Stoff zu Wandbildern und Miniaturen. Die großen von ihm zu Antiochien veranstalteten Feste wurden in den ‚Gestis Antiochiae' verherrlicht, einem im Besitz Heinrichs III. befindlichen Manuscript; auch im Palast zu Clarendon sah man die Thaten Richards, darunter seinen berühmten Zweikampf mit dem Sultan nach der Romanze ‚Richard coeur de Lion', dargestellt [3]. Die Romanzen von König Arthur und den Rittern der Tafelrunde bildeten eine weitere Quelle für Compositionen der Wandmalerei und Miniatur, vornehmlich für erstere in den großen Feudalschlössern: so war im Palast zu Dover ein Saal ‚Arthur's Hall', und ein Zimmer ‚Ginevra's Chamber', zweifellos wegen der Malereien so genannt, die sich auf König Arthur und seine Gemahlin bezogen. Mit ähnlichen Vorstellungen waren im Schloß Tamworth zu Warwikshire die Wände geschmückt: so sah man unter anderem hier den Zweikampf des Sir Lancelot du Lac mit Sir Turquin, die Figuren in Ueberlebensgröße [4]. Die alten, einst im Chor der Kathedrale von Salisbury befindlichen Malereien gehörten vermuthlich dem zwölften Jahrhundert an und zwar als Arbeiten von Mönchen, denn auch in England blieb die Kunst vornehmlich in geistlichen Händen: noch im dreizehnten Jahrhundert wurde, als das Kloster

---

umgestaltet, im vierzehnten Jahrhundert kam dann das prachtvolle Reliquiarium für den Leib des hl. Thomas Becket hinzu. Erasmus, der die Kathedrale noch vor ihrer Verwüstung besuchte, bemerkt, daß man beim Anblick ihrer goldenen und silbernen Kunstwerke den Crösus und Midas für Bettler halten müsse. Guil. Malmesb., De gestis pontif., ed. Francof. I, p. 234: ‚Cantiae deiectam priorem partem ecclesiae, quam Lanfrancus aedificaverat, adeo splendide erexit, ut nihil tale possit in Anglia videri, in vitrearum fenestrarum luce, in marmorei pavimenti nitore, in diversi coloribus picturis, quae mirantes oculos trahunt ad fastigia lacunaris.'

[1] History of Canterbury, append. p. 24—31.

[2] Peck, Desiderata curiosa lib. VIII, p. 13. Fiorillo S. 51.

[3] Warton, History of english poetry t. I, p. 114. In der angeführten Urkunde von 1246: ‚In camera regis subtus capellam regis apud Clarendon . . . historia Antiochiae depingenda cum duello regis Ricardi.' Fiorillo S. 79.

[4] Warton l. c. t. I, p. 303. Dugdale, Monasticon t. II, p. 2.

des hl. Swithin einen Bruder zur Würde des Abtes von Hyde vorschlug, hervorgehoben, daß derselbe ein geschickter Miniaturmaler sei [1].

Die lange Regierung Heinrichs III. war für die Malerei sehr günstig (1216—1272). Zu dieser Zeit nahm der Handel des britischen Volkes einen größeren Aufschwung, neue Quellen des Wohlstandes erschlossen sich, und der König war so in der Lage, seiner Neigung für künstlerische Decoration in Kirchen und Kapellen, wie den Sälen und Zimmern seiner Schlösser, nachgeben zu können. Im Jahre 1828 wurde die Schatzkammer und 1233 ein Zimmer im Schloß zu Winchester bemalt, letzteres mit denselben Gegenständen, die sich früher dort befunden hatten [2]; daraus können wir schließen, daß auch schon vorher historische Malereien in England üblich waren. In demselben Jahre wurde die Kapelle von Woodstock mit dem thronenden Erlöser, den Evangelisten und den Bildnissen der hll. Edmund und Edward versehen [3], auch in einem Zimmer des Palastes von Westminster die Darstellung eines damals beliebten Spieles [4] angebracht. Die Kapelle des hl. Stephanus zu Westminster erhielt eine Kreuzigung mit Maria und Johannes zur Seite, und die Kapelle des hl. Johannes in Glasmalerei Maria mit dem Kinde, die heiligste Dreifaltigkeit und den Apostel Johannes; in der letzteren sollte ferner ein Kreuz hinter dem Altar und, wenn es der Raum gestattete, ein Bild des hl. Edward angebracht werden [5]. Die Befehle des Königs sind an seine Oberaufseher gerichtet, erst seit 1250 tauchen die Namen von Künstlern darin auf und tritt der König diesen persönlich näher. Die Arbeiten in Westminster leitete ein Goldschmied Odo [6], dem eine beträchtliche Summe für Farben, Firniß und Oel ausgezahlt wird bei Gelegenheit der Ausführung von Malereien im Zimmer der Königin [7]. Im Jahre 1248 beschäftigte Heinrich einige Maler im Schloß zu Winchester, dann zu Woodstock, im Palast von Westminster, wo in der Kapelle des hl. Stephanus die zwölf Apostel dargestellt wurden, und bei anderen königlichen Gebäuden. Die Arbeiten in der Kapelle leitete ein ge-

---

[1] ‚In capitalibus literis appingendis bonus artifex.' Warton l. c. t. I, p. 446, nota f.

[2] Walpole, Anecdotes of painting p. 12. 13.

[3] Walpole p. 13: ‚In rotunda capella regis de Wudestock bonis coloribus depingi faciat maiestatem Domini et IV Evangelistas et imaginem S. Edmundi ex una parte, et imaginem S. Edwardi ex alia parte.'

[4] ‚Qui non dat quod habet, non accipit ille quid optat.'

[5] Walpole p. 14.

[6] Walpole p. 15: ‚Odoni aurifabro et custodi operationis nostrae Westm. 4 libras et 11 solidos ad picturas faciendas in camera nostra.'

[7] Auch in England wurde das Oel, wie in Deutschland, hauptsächlich zum Anstrich plastischer Werke und Säulen verwendet. Vgl. Archaeologia t. IX, p. 151 sq., die Auszüge der Rechnungen aus der Sacristei der Kathedrale von Ely (‚In tres lagenis et dimid. olei pro ymaginibus super columnas depingend.' ‚In oleo empt. pro pictura faciend. in capella.') Fiorillo S. 95.

wisser Edward von Westminster, nach Walpole ein Sohn des erwähnten Goldschmiedes Odo und selbst Künstler; wenigstens fertigte er dem König eine sonderbare Standarte, die in der Kirche aufgepflanzt wurde, wenn er sich dort befand: sie war von rothem Sammt und enthielt in Goldstickerei einen Drachen, der die Zunge zu bewegen schien, mit Augen von Saphiren oder anderen glänzenden Steinen [1]. In der Kapelle zu Winchester wurde ein Bild des hl. Christophorus, mit dem Christuskinde auf seinen Armen, und das des hl. Edward gemalt, wie er seinen Ring einem Armen gibt. Im Tower und in Westminster wurden nach dem Buche von den „Thaten Richards in Palästina" verschiedene Wandmalereien ausgeführt [2], ein Zimmer erhielt deßhalb den Namen ‚the Antiochian Chambre'. Heinrich beschäftigte vornehmlich zwei Künstler, von denen der eine, Walter, oder Magister [3] Walter, ein Engländer, der andere, Willielmus, ein Florentiner war, der letztere zugleich ‚Mönch von Westminster' genannt. Aus dem Befehl des Königs an Frater Willielmus, die Malereien in Windsor zu restauriren, ergibt sich übrigens, daß dieser Ort schon damals bedeutend war, welchen später Edward III. verschönerte. Die Aufträge an den Frater Willielmus von Florenz waren sehr bedeutend, so hatte er auch für den Prinzen Edward und seine Gemahlin Eleanor mehrere Kunstsachen zu fertigen und in Nottingham im Zimmer der Königin die Geschichte Alexanders auszuführen. Außer jenen Meistern zog Heinrich III. noch andere an seinen Hof, die für bedeutende Summen das Schloß Kenilworth auszubessern und zu verzieren hatten: die Kapelle und die Zimmer des Königs und der Königin wurden auch hier mit Malereien versehen und das Schloß mit einem Wall umgeben. Mit Heinrich wetteiferten hohe Geistliche, ihre Kirchen und Klöster mit Malereien zu schmücken. So ließ John von Herford, Abt von S. Albans, in seinem Kloster ein Gemach mit Malereien versehen [4], und Langton, Bischof von Lichfield, an den Wänden seines bischöflichen Palastes die Krönung, Vermählung, die Kriege und das Leichenbegängniß des hl. Eduard, seines Schutzpatrones, ausführen [5].

---

[1] Dart, History of Westminster, ed. 1742 vol. I, p. 26: ‚In the 28th of his reign he commanded Edward Fitz-Odo, to make a dragon in manner of a standard or ensign, of red samit, to be embroidered with gold and his tongue to appear as though continually moving and his eyes of sapphire or other stones, to be placed in this church against the king's coming theither.'

[2] Walpole p. 19: ‚Mandatum est R. de Sandeford, quod faciat habere Henrico de wardaroba latori praesentium ad opus reginae quendam librum magnum, qui est in domo sua London. Gallico idiomate scriptum, in quo continentur gesta Antiochiae.'

[3] Auch in England, wie in Italien und Frankreich, wurden die Künstler ‚Magistri' genannt.

[4] ‚A noble picture.' Cfr. Willis, Mitred Abbies I, p. 21.

[5] Willis, Cathedrals t. I, p. 17. Fiorillo S. 106.

Das wichtigste Kunstwerk aus der Zeit Heinrichs III. ist das Grabmal Eduards des Bekenners in der Westminster-Abtei[1], wahrscheinlich vom Abt Richard de Vere, erwählt 1260, gestiftet.

In Irland finden sich die ersten Spuren von Wandmalerei in der Kathedrale von Kildare: man erblickte daselbst zwei prächtige Grabmäler zu den Seiten des Hochaltares, welche die Reliquien der hl. Brigitta[2] und des hl. Conleath enthielten; beide Monumente waren mit Gold, Silber und Edelsteinen verziert, darüber schwebten goldene und silberne Kronen, auch sah man an der Decke und an den Wänden einige Malereien[3]. Die Kathedrale enthielt außerdem eine Handschrift der Evangelien, der Sage nach vom hl. Hieronymus stammend. Auch in anderen Kirchen wurden Malereien ausgeführt, so in Adarn, wo noch Ueberreste der Bildnisse von S. Patrick, Columba und Brigitta vorhanden sind oder waren[4]. Die Architektur in Irland bestand zunächst in Holzbauten: zu Anfang des siebenten Jahrhunderts errichtete man die ersten Kirchen von Stein im schweren, angelsächsischen Stil, der sich im zwölften Jahrhundert dem normannischen näherte.

Im Jahre 684 baute der hl. Cuthbert eine Kirche auf der Insel Lindisfarne, von der Beda eine ausführliche Beschreibung gibt. Der hl. Keivin, oder Coemgen, war Stifter des berühmten Klosters von Glendaloch, dem Sitz der Wissenschaften und Künste durch mehrere Jahrhunderte hindurch; zu derselben Zeit wurde der Grund zur Kathedrale von Kildare gelegt. Ein großer Freund der Architektur und bildenden Künste war Donogh O'Brien, König von Limerik, welcher kurz vor der Eroberung Irlands durch Heinrich II. die Kathedralen von Limerik, Cashel und Killaloe, wie die schöne Cisterzienserabtei des heiligen Kreuzes in der Grafschaft Tipperary stiftete (1100): die Kirche ist berühmt durch schöne Säulen und das Grabmal von Donald O'Brien neben dem Hochaltar[5].

Gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts wüthete bürgerlicher Krieg in Irland nicht nur zwischen den Häuptern der fünf großen Provinzen, sondern auch zwischen ihnen und den zahlreichen Häuptlingen. Heinrich II. erachtete diesen Zeitpunkt für sehr günstig, seinen Lieblingsplan, die Eroberung Ir-

---

[1] Archaeologia t. I, p. 32. Walpole p. 25. Der Künstler heißt Petrus Romanus, weßhalb Vertue in seiner ‚Dissertation on the monument of Edward the confessor' (Archaeol. l. c.), die durch nichts zu rechtfertigende Ansicht aufgestellt hat, es sei Pietro Cavallini gewesen.

[2] Baron., Annal. t. VII, ad ann. 521, n. 21. Diese hl. Brigitta ist nicht mit der von Schweden zu verwechseln, welche 1391 heilig gesprochen wurde.

[3] Canisius, Lect. antiq. t. I, p. 423. Cfr. Campbell, Strictures on the eccles. and lit. history of Ireland, London 1790. Crawford, History of Ireland, 2 vols, 1783.

[4] O'Halloran, History of Ireland t. II, p. 91. Cfr. Leland, History of Ireland, London 1773. Archaeologia t. III, p. 555; t. VII, p. 149. 164. 269.

[5] O'Halloran l. c. I, p. 86. Introd. fig. 1. 2. Cfr. Archdall, Monasticon Hibernicum, 1786. Francis Grose, The antiquities of Ireland, London 1791.

lands, auszuführen, und bemächtigte sich 1171 ohne besondere Schwierigkeit der ganzen Insel.

Gemalte Fenster werden in England zuerst 1155 unter Heinrich II. und Eleanor in den Urkunden genannt, indem die Königin ein solches Fenster der Gräfin von Beaudemont, Gemahlin des Grafen Robert von Dreux, verehrte, welche als Stifterin der Prämonstratenser-Abtei von Brayne le Comte schon genannt wurde. Aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts stammt eine Madonna auf einem Fenster der Kathedrale von Wells in Somersetshire [1], und etwa gleichzeitig oder früher könnten die Malereien in den Seitenschiffen des Chores der Kathedrale von Canterbury entstanden sein [2], welche manchen der französischen Kirchen jener Zeit ähnlich sind. 1233 gab Heinrich III. Befehl, die Kapelle des hl. Johannes in Windsor mit bemalten Fenstern auszustatten, unter anderen Compositionen eine Madonna mit Kind, die Trinität und den hl. Johannes vorstellend [3]; auch für das Schloß in Northampton waren solche bestimmt, und lautet hier der Befehl, die Figuren sollten auf farblosem Grunde, ‚vitro albo', ausgeführt werden: das Motiv dazu bildete die Parabel von Lazarus und dem reichen Manne. 1240 entstanden Glasmalereien für die irische Abtei Court, von den O'Harras gestiftet, und ein O'Brien ließ in der Abtei zu Ennis gemalte Fenster einsetzen.

Die Niederlande, welche größtentheils zu Lothringen, also zum deutschen Reiche, in einigen Gebieten aber zu Frankreich gehörten, erfuhren Einfluß von beiden Ländern, vorwiegend aber den germanischer Kunst; gegen das Jahr 1000 hin machen sich auch Spuren angelsächsischen Geschmacks bemerklich [4]. Auch hier ist die frühere Kunst nur in Miniaturen vertreten, welche sich schon frühzeitig durch Pracht der Farben und technisches Geschick auszeichnen. Angelsächsischen Einfluß bemerken wir in dem Evangeliarium der königlichen Bibliothek im Haag, welches auf Veranlassung von Thiery von Egmond gegen 977 entstanden ist [5], und einem Psalter in Boulogne, aus der Abtei S. Bertin [6]. Letzterer enthält vornehmlich Federzeichnungen mit wenig Colorirung, dann sehr schöne Initialen mit kleineren, äußerst zierlichen Vorstellungen, worin byzantinische Motive nachgeahmt werden. Von den ersteren sehen wir die Gestalt Davids unter einer großen Architektur, halb Federzeichnung, halb gemalt, in blauem Gewande. Der Kopf, mit breiter Krone, ist unförmig, das Gesicht verzerrt, die Beine vom Knie ab sind dürftig, die Füße winzig klein. Von den Initialen ist ein B hervorzuheben, welches zwei kleine, sehr anmuthige Vorstellungen ent-

[1] Gessert a. a. O. S. 85. [2] Fiorillo V, S. 92. 103.
[3] Stowe, Survey of London 1599. [4] Waagen III, S. 275; Handbuch I, S. 34.
[5] Waagen III, S. 264. [6] Westwood pl. 37—39.

hält: oben Christus thronend, jugendlich, mit Buch, darunter die Apostel, den heiligen Geist empfangend; merkwürdig ist, daß dieselben zwar sitzen, aber doch nur auf dem blauen Hintergrunde in der Luft schweben. Unter den Einfassungen des Textes ist ein sehr geschmackvolles goldenes Ornament mit silbernen Thieren darin hervorzuheben. Ein riesiges Q enthält die Vorstellung der Geburt Christi in rother Federzeichnung, mit sorgfältiger Ausführung: Maria liegt auf dem Ruhebett, daneben in der Krippe das stark eingewickelte Kind, dahinter S. Joseph, auf das Kind weisend. Zur Seite die Verkündigung an die Hirten, in der Nähe eine Gruppe von vier Engeln; auch hier ist byzantinischer Einfluß bemerkbar. Bei Initiale D sehen wir auf blauem Grunde in sehr feiner Zeichnung: oben Christus am Kreuz nach griechischer Compositionsweise mit Maria, Johannes, Stephaton und Longinus an den Seiten, Sol und Luna darüber. Christus ist jugendlich, bartlos, mit Lendentuch versehen und durch vier Nägel angeheftet. Die zweite Abtheilung enthält den Engel auf dem Grabe sitzend, daneben die drei Frauen, unten die Grabeswache. Proportionen und Gewandung befriedigen, die Initialen in Gold, Silber, mit feinem, linearem Ornament, sind geschmackvoll entworfen.

Seit dem elften Jahrhundert ist auch hier solide Technik in Deckfarben üblich, welche zum Hellen gebrochen sind und durch starken Zusatz von Gummi mehr Glanz erhalten, als es in Deutschland üblich ist. Ein Manuscript in der Bibliothek zu Paris[1], die ‚Moralia in Job‘ des hl. Gregor enthaltend, zeigt mit gleichzeitigen Werken deutscher Herkunft viel Verwandtschaft. Von den achtundzwanzig Miniaturen auf vierzehn Seiten ist nur die erste Hälfte mit Deckfarben übermalt, die übrigen sind geschickt mit der Feder entworfen. Die Verhältnisse erscheinen etwas kurz und gedrungen, die Hände zu groß, die Geberdensprache ist dagegen lebhaft und kräftig; auch in den Gesichtern prägen sich geistige Affecte aus, so finden wir die Scene des Job mit seinen trauernden Freunden entschieden sprechend und gefühlvoll dargestellt. Der Erlöser tritt im Typus der Mosaiken auf. Gold ist nur an Säumen, Waffen und am Grund in der Mandorla verwendet, die Füllungen der Initialen, mit breitem, weißem Riemenwerk und rothen Conturen, sind, wie bei deutschen Miniaturen, blau und grün.

Unter den Grafen von Flandern, Dietrich und Philipp, wie dem Herzog Heinrich I. von Brabant, gediehen die Städte infolge der Privilegien zu hoher Bedeutung, während in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts durch das lateinische Kaiserthum in Byzanz, welches vom Jahre 1204 bis 1261 den flandrischen Grafen zugehört, in der niederländischen Kunstrichtung byzantinischer Einfluß sich bemerklich macht. Die Technik der Gouachemalerei wird jetzt zu besonderer Feinheit ausgebildet, die Farben sind prächtig und von glänzender Oberfläche, die Initialen zeichnen sich nicht bloß durch Zierlichkeit und Schön-

[1] Waagen III, S. 275.

heit in Erfindung aus, sondern auch durch malerische Behandlung und zarte Ausführung des Details. Die Füllungen der Initialen sind meist golden, die quadratischen Felder mit abwechselnden Mustern in Weiß auf dunkelblauem oder rothem Grunde überzogen; außerdem findet sich hier eine Art von Initialen, die nur aus hellen Farben gebildet werden und deren Füllung romanisches Ornament bildet.

Eine lateinische Uebersetzung der ‚Geschichte' des Josephus, in Folio [1], enthält nur Initialen mit einigen figürlichen Compositionen, so in dem ersten großen I die Erschaffung des Menschen, dann das Gebot an die Stammeltern und den Sündenfall. Die vier Flüsse des Paradieses erscheinen durch kleine Figuren repräsentirt, zwei davon unbekleidet; die Zeichnung des Nackten ist dabei überall sehr befriedigend, in den Köpfen wird durchgehend noch ein allgemeiner Typus festgehalten. Beide Arten von Initialen sind glänzend vertreten, bei einigen finden sich humoristische Scenen, welche in den Niederlanden später sehr üblich werden: so im Q ein Mann, der einem Esel die Harfe präsentirt.

In den Lebensbeschreibungen der Heiligen, z. B. denjenigen des Bischofs Eudwald von Gent, der hl. Amalberga [2], sehen wir dann schon ein dunkleres Colorit auftreten.

Wichtig infolge starker Anlehnung an byzantinische Vorbilder ist ein bald nach 1200 geschriebener Codex, einen Theil der heiligen Schrift enthaltend [3], wo sich in dem auf der Sphäre thronenden Christus, wie bei anderen Figuren feierliche Würde und Noblesse der Geberden ausspricht, während freie Stellungen, gute Zeichnung und Bewegung der Extremitäten, sorgfältige Angabe von Licht und Schatten eine frühe Ausbildung künstlerischen Gefühls bezeichnen, welche den Niederlanden eigen ist. Im Colorit trifft man ein dunkles Blau und Roth vorwaltend, die Gründe sind immer farbig, bei Nimben ist allein Gold verwendet; die Initialen, mit prächtigem romanischem Blattwerk ausgestattet, lassen Gebilde von Drachen und arabeskenartige Menschenfiguren erkennen.

Weitere Beispiele dieser Kunstrichtung bieten: ein Missale im britischen Museum [4], etwa zwischen 1150—1200 entstanden, von großer technischer Vollendung und Pracht des Colorits in den Miniaturen, dann ein Psalter in der königlichen Bibliothek im Haag [5], der sich durch Vollendung ornamentaler Ausstattung und die beim Kalender auftretenden, dem Leben entnommenen Monatsvorstellungen auszeichnet. Das Hauptdenkmal jener Epoche bildet ein Psalter in der Bibliothek zu Paris [6]

---

[1] Bibliothek zu Paris, suppl. lat. n. 332.

[2] Paris, Ms. lat. n. 5606. [3] Paris, Ms. lat. n. 116.

[4] Addit. n. 16949. [5] Waagen, Handbuch S. 34.

[6] Suppl. franç. n. 1132. Vgl. Waagen III, S. 311. Dort noch als italienisches Manuscript angeführt, im Handbuch S. 35, Anm. 1 richtig als niederländisches bezeichnet.

mit zahlreichen Bildern von sorgfältiger Ausführung. Neben rein byzantinischen Motiven treten hier jene der niederländischen Kunst später geläufigen Genrescenen auf, so bei der Verkündigung der Hirten, dem Kindermorde und einer Schlacht; bei Initialen sieht man auch humoristische Darstellungen. Waagen fand übrigens in diesen Miniaturen eine auffallende Uebereinstimmung mit dem Werke des Jacobus Monachus, aus dem zwölften Jahrhundert. Die ersten sieben Seiten füllen die Hauptmomente von Erschaffung der Welt bis zum Ende des Herodes, dessen Seele von einem Teufel entführt wird, indem jede Seite zwölf Bilder enthält; auf einem andern Blatt sehen wir in Medaillons Christus, Maria, die Apostel und andere Heilige, wobei Maria nach älterer Darstellungsweise betend die Arme emporhebt. Aeltere Vorstellungen sind auch durch symmetrische Anordnung und feierliche Haltung mit großer Reinheit wiedergegeben, während einzelne Formen und Gesten den barbarischen Ursprung verrathen. Personificationen treten nicht selten auf, doch ist zum Beispiel bei dem Untergang Pharao's die ihn umschlingende Tiefe (βυθός) der griechischen Kunst zu zwei Teufeln umgestaltet, auf die Aegypter Pfeile absendend. Die drei Könige erscheinen nicht mit phrygischen oder persischen Mützen, sondern mit Reifkronen, und Maria hält in der Rechten eine Lilie von abendländischer Form; auch treten David, Goliath und die Krieger des Abraham nicht im classischen Gewande, sondern in dem der Zeit auf. Licht und Schatten sind überall mit Bestimmtheit und Geschick angegeben, das Colorit ist durch einen Firniß von sanftem Glanz in aller Frische erhalten. Die Initialen führen die später beliebten Thierscenen vor, so einen Fuchs, der am Galgen hängt, während drei andere ihn betrachten. Im letzten Theile des Manuscripts finden sich dann noch von anderer Hand Miniaturen grotesken Stils aus dem vierzehnten Jahrhundert, wobei frühere, mit dem Pinsel schon aufgezeichnete Compositionen und vergoldete Hintergründe benutzt wurden, so von Blatt 726 bis 774.

Von Wandmalereien wären die Reste von Bemalung an den älteren romanischen Partien der Kathedrale von Tournay zu nennen, wo eine Scene aus der Legende der hl. Margarethe nebst den Trümmern einer Darstellung des himmlischen Jerusalems erhalten ist[1]; auch im Hospital de la Biloque in Gent und im Schlosse Nieuwport hat man einige Bilder von geringem Kunstwerth aufgedeckt.

In Holland wurden vor dem Abbruch der 1212 gegründeten Kirche von S. Johannes zu Gorkum Malereien aufgedeckt, von denen nur noch die in der Bibliothek des Haag aufbewahrten Copien etwa Kunde geben: jene Bilder überzogen in sechs Reihen, zu je acht, die Wände des Chores und führten in sehr derber Technik — die Körper schwarz conturirt, Details nur schwach angegeben —, soweit man es zu erkennen vermochte, Scenen aus der

[1] Bulletin des commissions roy. d'art et d'archéol. 1865.

Genesis und dem Leben des Heilandes vor Augen, und zwar schon jetzt mit dem in Holland üblichen Naturalismus ausgestattet: sehr geschickt sind die Thiere der Schöpfung wiedergegeben, Früchte, Blumen und Laubwerk mit Vorliebe und in hervorstechender Größe ausgeführt; humoristische Färbung ist einigemal nicht zu verkennen [1].

C. Spanien.

Nach der Ueberschwemmung und Verwüstung Spaniens durch barbarische Horden der Allanen, Sueven und Vandalen (409) war die Einwanderung der Gothen für das Land selbst eine Wohlthat [2]; denn sie veranlaßte die Ausrottung jener brutalen und blutgierigen Eroberer, welche es einem elenden Zustande der Erschöpfung entgegenführten, und die Vereinigung der zerstreuten Trümmer zu einem festen Königreich, welches zwei Jahrhunderte lang seine Integrität zu wahren und durch energische Gesetze Freiheit und Rechte zu schützen vermochte, während durch Förderung des Landbaues die erschöpften Provinzen bald zu einem glücklichen Zustande der Cultur sich erhoben. Das geistige Leben regt sich unter dem Einfluß der spanischen Kirche, seitdem Ruhe und Sicherheit zurückgekehrt sind, mit aller Kraft, und diese strebt nach einer Verschmelzung der verschiedenen Nationen zu Einem Glauben und Einem Körper: die Nationalconcilien von Toledo, deren Beschlüsse nun Gesetzeskraft haben, dringen beständig auf solche Einigung hin, und eifrige Beförderung der Studien in allen Graden der Hierarchie, und durch diese hinwiederum Unterricht des Volkes ist ihr vornehmstes Ziel [3]. Den Metropoliten, Bischöfen, Aebten und anderen kirchlichen Vorstehern wird die Verpflichtung auferlegt, ihre Untergebenen, besonders die Jugend zum Unterricht anzuhalten: mit jeder bischöflichen Residenz soll eine Schule verbunden sein, in der junge Männer bis zum achtzehnten Jahre Unterricht erhalten, bei voller Freiheit, sich dann eine Lebensaufgabe zu erwählen. Den bischöflichen Schulen gesellten sich die der Klöster zu, unter denen jene von Braga, Valclara, Agalia bei Toledo, Caulianum bei Merida hervorragten [4]. Eigenthümlich ist der Wetteifer, mit dem die Westgothen nach ihrer Annahme des christlichen Glaubens sich dieser wissenschaftlichen Bewegung anschließen: nicht zufrieden, im Glaubensleben romanisirt zu werden, bemühen sich die Eroberer stand=

---

[1] Schnaase im Tübinger Kunstblatt 1847, S. 29, und Bd. V, S. 526.

[2] ‚Espagne du haut moyen-âge' von J. Tailhan bei Cahier, Nouv. mél. IV, p. 220 sv. Eine ebenso gründliche als scharfsinnige Untersuchung bei umfassender Quellenkenntniß.

[3] Concil. Tolet. IV, can. 25; VIII, can. 8; XI, can. 2. Cfr. Coll. de todos los concil. de España, Madrid 1859, t. II.

[4] Paul de Mérida c. II, n. 6. Esp. sagr. t. VI, append.

haft, im öffentlichen und privaten Leben die Transformation zu vollenden[1]: ein Beweis dafür ist, daß die Sieger die Bauweise der Besiegten zur ihrigen machten, denn die noch erhaltenen Befestigungen und Thürme in Italien und Toledo sind ganz nach römischer Weise in großen Quadern aufgeführt[2]. Von den Kirchen haben sich freilich nur preisende chronikalische Notizen erhalten, aus denen etwa zu entnehmen ist, daß sie den Basiliken des Abendlandes ganz ähnlich waren. Unter den spanischen Gothen waren Sisebut, dem der hl. Isidor seinen Tractat von der Natur der Dinge widmete, und Recesvinth wissenschaftlich hervorragend[3], der letztere außerdem ein großer Liebhaber der Bücher. Wamba, der nach ihm den Thron besteigt, ist ein ebenso großer Freund und Beförderer wissenschaftlichen Lebens, als seine Vorgänger. Unter dem Clerus jener Zeit sind Masona, Johannes von Valclara, Ildephonsus und Fructuosus hervorragend als Heilige, wie als Freunde der Wissenschaft. Der Inhalt der Bibliothek des hl. Isidor von Sevilla, den wir aus Notizen des hl. Leander, seines Lehrers und Vorgängers, wie aus den Vorreden einzelner Schriften des großen Lehrers selbst und aus den metrischen Inschriften der Cassetten, in denen die Bücher enthalten waren, kennen, läßt uns einen Blick in das geistige Leben jener Zeit thun: wir finden darin neben Vätern der Kirche den Aristoteles, Plato, Porphyrius, Aratus, Hyginus, Plinius, Cicero, Quintilian, Demosthenes, Cajus, Ulpian, den Codex Theodosianus, den Sallust, Titus Livius, Sueton, Hegesippus, Eusebius, Paulus Orosius, Horaz, Juvenal, Lucian, Lucretius, Martial, Ovid, Persius, Plautus, Terenz und Virgil, für die Architektur den Vitruv und viele andere. Aus einem Briefe des hl. Braulio von Saragossa, Isidors Freund, entnehmen wir, daß in einer Stadt Spaniens drei Bibliotheken existirten: die des Priesters Emilian, des Grafen Laurentius und des Domnus, eines Schülers von Braulio; des letzteren Bibliothek war nicht minder bedeutend und reich an classischen Autoren[4]; trotzdem wächst bei dem Erzbischof das Verlangen, diese Bücherschätze zu vermehren, und, wie seine Briefe ergeben, war er stets bedacht, das ihm Fehlende

---

[1] Dozy, Histoire des Musulmans d'Espagne II, 20. Die Proscription erstreckte sich bis auf die in einigen Gegenden Spaniens übliche Taufe durch dreimaliges Untertauchen, ein Modus, der nach der Meinung des hl. Gregor wegen seiner Aehnlichkeit mit der Taufe der Arianer untersagt wurde. Concil. Tolet. IV, can. 6.

[2] Passavant, Die christliche Kunst in Spanien, Leipzig 1853, S. 2.

[3] Von Sisebut rühmt S. Isidor:

> ‚Fuit autem eloquio nitidus,
> Sententia doctus
> Scientia litterarum imbutus.'
>
> Chron. ap. Cahier, p. 225.

[4] S. Braul. Epp. 11. 22. 42. 44. S. Isidori Hispal. Ep. 1. S. Fructuosi Ep. 43 inter Braulianas.

durch seine Freunde herbeischaffen zu lassen. Ein gleicher Eifer zeigt sich auch bei allen übrigen bedeutenden Männern des gothischen Spaniens, und es ist ein merkwürdiges Schauspiel, diese Vertreter der Wissenschaft von einem Ende der Halbinsel bis zum andern mit einander correspondiren zu sehen, stets bemüht, ihre Sammlungen zu ergänzen und von neueren Autoren sich gute Abschriften anfertigen zu lassen.

Nach der Schlacht von Rio Salado und dem Tode des Königs Rodriguez nebst der Zerstreuung seiner Armee war das Schicksal des christlichen Spaniens entschieden: Mauren und Saracenen brachten Fanatismus, Brutalität und in ihrem Gefolge Unwissenheit in das hülflose Land; organisirtes Raubwesen und methodische Unterdrückung nahmen die Stelle christlicher Civilisation ein, die Bibliotheken verschwanden in allen von Arabern occupirten Ländern, so daß, als 140 Jahre nach jener Eroberung der hl. Eulogius von Cordova die Pflege lateinischer Wissenschaften erneuern wollte, er genöthigt war, in die Berge des nördlichen Spaniens zu gehen — wo der christliche Glaube noch ein Asyl hatte —, um die nöthigen Bücher für seinen Zweck zu erwerben [1]. In diesen Gegenden, wie Asturien, Navarra gab es um die Mitte des neunten Jahrhunderts blühende Klöster und eine christliche Bevölkerung, noch unberührt von arabischer Civilisation; die Bibliotheken der Klöster waren reich an ausgezeichneten Werken, und Eulogius von Cordova erhielt von den Mönchen, die ihn gastfreundlich empfangen hatten, eine nicht geringe Zahl von Büchern, mit denen er triumphirend nach Cordova heimkehrte: es waren Exemplare der ‚Stadt Gottes' von S. Augustin, der Aeneide, des Horaz, Juvenal, Porphyrius, Prudentius, die Epigramme des angelsächsischen Bischofs Aldhelm u. a. Nicht nur in Spaniens Bücherschätzen allein suchte man das Bedürfniß nach geistiger Nahrung zu befriedigen: so war der hl. Tajo nach Rom gewandert, ein Exemplar der Moral des hl. Gregor zu suchen; Petrus, Mönch von Coimbra, ging zweimal auf Befehl seines Oberen nach Frankreich, um eine gewisse Zahl von Werken zu copiren oder abschreiben zu lassen [2], und brachte ein ganzes Jahr damit zu. Der galizische Priester, welcher im Auftrage von Sisenand I. gegen 916 oder 917 Briefe und Geschenke für Papst Johannes X. nach Rom brachte, ließ die Gelegenheit nicht vorübergehen, Bücher zu erwerben [3]. Nach allen Berichten können

[1] Tailhan ap. Cahier p. 245: ‚Sans vouloir nier ou même diminuer en rien les services rendus à la science par les musulmans d'Espagne, il est impossible de se dissimuler que ces services se réduissent à la restitution tardive et incomplète de trésors littéraires indignement gaspillés par leurs ancêtres.'

[2] Cahier p. 319. 320, nota 1: ‚Remansit item idem presbyter Petrus apud S. Rufum fere annum integrum, scrutans si aliquid deesset nobis' etc. Anon. Vita Tellonis n. 12, p. 68.

[3] l. c. nota 2: ‚Zanellus per spatium unius anni in Romana curia honorifice moram egit, qui collecta multorum librorum multitudine cum gaudio ad propria rediit.' Chron. Iriense n. 7 (Esp. sagr. XX, p. 603).

Spanische Miniatur aus dem X. oder XI. Jahrhundert. (Zu S. 537.)

wir schließen, daß in der folgenden Epoche der Nordwesten Spaniens ebensoviel Bibliotheken öffentlichen oder privaten Charakters besaß, als einst die Provinzen unter gothischer Herrschaft, denn in Asturien, Galizien, Leon, Navarra und Castilien lagen viele reiche und mächtige Klöster, in deren Scriptorien sich eine rege Thätigkeit entfaltete. Auch in Spanien bildete das Kloster eine christliche Welt für sich, alle Künste und Handwerke wurden innerhalb seiner Mauern ausgeübt, unter der Leitung gebildeter Kalligraphen junge Männer zum Abschreiben der Codices angehalten. Bis zum zwölften Jahrhundert gebrauchte man dabei nur ungefärbtes Pergament, und die spanisch-gothische Schrift erreicht im zehnten Jahrhundert den Höhepunkt ihrer Vollendung an Genauigkeit und Zierlichkeit.

Die Illustration jener Manuscripte variirt je nach Bedeutung und Wünschen des Bestellers, gewöhnlich beschränkt sie sich auf einige Initialen [1], meist nur mit kindischem Ungeschick gezeichnet und bemalt, zuweilen phantastisch in irischer Compositionsweise aus Fischen und geflochtenem Riemenwerk zusammengesetzt, wie das Manuscript im britischen Museum beweist [2], aus dem P. Martin einige Copien von Illustrationen mitgetheilt hat. Wir finden hier das ‚Signum Christi‘, ein gleichseitiges ornamentirtes Kreuz innerhalb eines maurischen Bogens mit gleichem Ornament, während die Buchstaben A und Ω zu den Seiten des Kreuzes herabhängen, darunter die Inschrift: ‚Signum crucis Christi regis.‘ Ein anderes derartiges Signum läßt eine Variation erkennen: zu den Seiten des Kreuzes oberhalb stehen noch die Worte ‚Pax‘ und ‚Lux‘, während der Bogen von vier roh gezeichneten, zu je zwei übereinander stehenden Figuren getragen wird, im unteren Raum inschriftlich: ‚Rex‘ und ‚Lex‘ [3]. Die Zeichnung menschlicher Körper verräth dabei keinerlei Interesse an künstlerischer Bildung, und wir haben nur ein rein kalligraphisches Frontispiz hieratischen Charakters vor uns. Ein Missale in der Bibliothek der Abtei von S. Millan enthält nach Egurén, der die Trümmer derselben beschreibt, eine Kreuzigung [4], augenscheinlich einem byzantinischen Motiv nachgebildet, am Anfang des Canons der Messe: der Erlöser ist mit vier Nägeln ans Kreuz geheftet, von den Armen des Kreuzes hängen das A und Ω herab, wie bei dem sogen. ‚signochristum‘ des britischen Museums; neben dem Kreuz Maria und Johannes, darüber Sol und Luna in Medaillons als Halbfiguren. In anderen Manuscripten

[1] Das Buch, welches die Mönche von S. Millan für den Bischof von Puy abschrieben, enthält nur 2—3 Initialen; ebenso schweigt Egurén, welcher den Inhalt der Bibliotheken schildert, von der Ornamentation der Codices.

[2] Brit. Mus. Cotton. Claudius A. III. Abbildung bei Cahier l. c. p. 226.

[3] Cahier l. c. p. 252. Zehntes oder elftes Jahrhundert. Cfr. de Rossi, Bull. 1871 p. 65 s.

[4] Cahier l. c. p. 312, nota 8. Von Egurén (p. 54) irrig dem siebenten Jahrhundert zugeschrieben.

treten Stammbäume auf, eine ganze Seite einnehmend, während auf der Höhe in einem Medaillon das Brustbild jenes Patriarchen sichtbar wird, dessen Descendenz unterhalb sich fortsetzt. Adam und Eva, Noe, Abraham, Isaak, Jakob, Juda und David treten so der Reihe nach auf. Das Werk des hl. Beatus enthält eine verhältnißmäßig große Anzahl von Miniaturen: hier sehen wir häufig die aus Fischen gebildeten, nordischen Initialen, die Figuren dabei äußerst roh gezeichnet und colorirt. Ein anderes Manuscript des zwölften Jahrhunderts, in der Bibliothek von Firmin Didot zu Paris, enthält ebenfalls zahlreiche Miniaturen rohen und primitiven Charakters, jedoch nicht ohne Ausdruck geistigen Lebens [1]. Egurén registrirt in seinem Katalog noch ein Manuscript des zehnten Jahrhunderts, einen Commentar der Evangelien mit Illustrationen von guter Erfindung und besserem Geschmack, zum Beispiel diejenige, wo zehn Könige, Verbündete des Thieres gegen den Menschensohn, als Gaukler bekleidet mit Narrenmütze, sich in den Abgrund stürzen.

Die Miniaturen der Handschrift, ‚El libro llamado Comes', welche der Abt von S. Emilian 744 begonnen, sind noch in den rohen Zügen erster Versuche gehalten [2]. Das Titelblatt zeigt wieder das Kreuz und die herabhängenden Buchstaben, darüber zwei Engel mit winzigen Füßen, wie bei angelsächsischen Codices. Ein Krieger mit Speer und Schild, letzteres mit einem Kreuz bezeichnet [3], trägt antikes Costüm, die Frauen erscheinen in langem Gewand und kurzem, bis an die Kniee gehendem Mantel, der vorn mit einer Reihe Knöpfe geschlossen ist. Die Initialen, aus Geriemsel mit Schlangen oder kleinen Menschenfiguren, sind irischen Charakters.

Eine Apokalypse aus dem zehnten Jahrhundert, von S. Beatus geschrieben, befindet sich zu Madrid in der Academia de Historia. Die erste Miniatur, auf der Rückseite des Titelblattes, zeigt ein Kreuz, in dessen Mitte ein Lamm im Medaillon; an den Enden die Symbole der Evangelisten, mit drei Farben, Roth, Gelb und Grün, colorirt. Fernere Darstellungen schildern die Annahme des vom Engel dargereichten Buches; die Engel der Gemeinden, unter Doppelarkaden in arabischer Hufeisenform, dann das Lamm Gottes mit dem versiegelten Buch, umgeben von den Zeichen der Evangelisten, in den Ecken die Zuschauer. Die Figuren sind äußerst barbarisch, die Füße, wie bei den Aegyptern, im Profil, die Gesichter starr, die Hände ungestaltet, während das Ornament dem karolingischer Miniaturen ähnelt. Ein dem Manuscript beigefügter Commentar aus dem elften Jahrhundert gibt eine Reihe von ebenfalls sehr primitiven Illustrationen, die sich mehr dem byzantinischen Stil nähern: die Engel der Gemeinden treten hier mit Schalen auf und zeigen sehr unförmliche Extremitäten. Der Grund ist von gelber Farbe,

---

[1] Cahier p. 331.

[2] Passavant a. a. O. S. 52. Akademie zu Madrid.

[3] Daneben die Inschrift: ‚Tellus comes Ruconum sub era 756.'

die Ornamente, dürftig und mager in Zeichnung und Farbe, weisen irischer Schnörkel mit Fischen auf.

Denselben Charakter der Illustration finden wir auch in dem Exemplar der Psalmen aus dem elften Jahrhundert, in derselben Bibliothek, während die darin vorkommende Scene eines Reitergefechts zwischen Mauren besonderes Interesse in Anspruch nimmt.

Eine Sammlung von Concilienakten, in der Bibliothek des Escurials, stellt uns den Verfasser unter arabischem Hufeisenbogen vor Augen: die Figur läßt die gewöhnlichen Mängel der Auffassung erkennen, kleinen Kopf und Füße, riesige Hände, dürftiges Costüm ohne jedes Verständniß des Faltenwurfs, während ein Bild des Sündenfalles noch schlimmere Formgebung entwickelt, da der Maler jeder anatomischen Kenntniß entbehrte. Die Ornamente bewegen sich in den Grenzen des irischen Stils. Lobend erwähnt Passavant [1] eines der Manuscripte in der Bibliothek der Academia de Historia: es enthält Federzeichnungen im byzantinischen Stil und Ornamente der gewöhnlichen Art.

Wir finden also in diesen rohen Arbeiten bis zum elften Jahrhundert verschiedene die spanische Kunstweise modificirende Einflüsse: einmal den irischen Stil der Kalligraphie bei wenig prächtigen Initialen, vielleicht durch die Westgothen nach Spanien gebracht, dann in den Figuren neben barbarischen Formen des Landes Anklänge an byzantinische oder fränkische Motive, mit äußerst wenig Verständniß der Formgebung und geschmackloser Colorirung. Das architektonische Element ist entschieden vorwaltend, der häufig auftretende maurische Bogen erklärt sich aus den Vorbildern arabischer Baukunst des Landes.

Im dreizehnten Jahrhundert zeigt sich ein Fortschritt in einer besseren Ausbildung des Figürlichen, der Anwendung des Goldgrundes und Ausbildung der Initialen mit stilisirtem Blattwerk und kleinen Figuren.

Ein Manuscript der Vulgata, der genannten Bibliothek zu Madrid angehörig, vom Jahre 1240, verdient als Beispiel dieser verbesserten Kunstrichtung volle Beachtung. Von eigenthümlich spanischer Erfindung ist hier auf dem Titelblatt der Kampf eines Adlers mit einer Schlange, ebenso wie auf dem zweiten Blatt in der Mitte der Baum der Erkenntniß, umgeben von sechs kleinen Bildern auf Goldgrund, worin die sechs Tage der Schöpfung angedeutet sind; dann folgen die Arche, Abraham zu Mambre, die drei Engel bewirthend, das Opfer Isaaks, ebenfalls auf Goldgrund. Jene dem dreizehnten Jahrhundert eigenthümliche Neigung, zeitgemäßes Costüm, Rüstung und Geräth auftreten zu lassen, ist hier noch wenig eingedrungen, denn nur die Krieger im Panzerhemd mit rundem, kleinem Schild zeigen eine Abweichung von antiker Einfachheit der Auffassung. Die Figuren offenbaren in der Zeichnung der Extremitäten und des Faltenwurfs große Mängel.

---

[1] A. a. O. S. 34.

In der Kapelle der Reliquien bei der Kathedrale zu Toledo bewahrt man ein anderes, kleineres Exemplar der heiligen Schrift in drei Bänden mit runden Bildern auf Goldgrund, deren spanischer Ursprung von Waagen angezweifelt wird [1]; indeß spricht gerade die durchgehende Vorstellungsweise innerhalb von Medaillons, welche nach den oben citirten Manuscripten in Spanien beliebt war, dafür, daß es hier entstanden ist.

Die Handschrift der „Gesänge an die heilige Jungfrau" in der Bibliothek des Escurial, für den König Alfonso ‚el Sabio' angefertigt, enthält Federzeichnungen mit leichter Colorirung — dabei begegnet man öfters maurischen Architekturen, Kampfscenen, liturgischen Darstellungen, zum Beispiel Taufen der Mohammedaner — aber die Arbeit gehört schon in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. In derselben Bibliothek findet sich nach einer Notiz des Bermudez eine Bibel, für König Alfonso in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts geschrieben, welche mehrere Darstellungen innerhalb der Initialen und vor den Evangelien arabische Säulenstellungen aufzuweisen hat [2]. Ein für denselben König ausgeführtes Buch über das Schach-, Würfel- und Brettspiel enthält Vorgänge aus dem Leben mit lebendiger Auffassung, als colorirte Federzeichnungen behandelt, in denen sich schon die Neigung für den spanischen Realismus ausspricht. Nach Passavant trägt das Buch die Jahreszahl 1321, könnte also nur eine Copie des für den König angefertigten Werkes sein, da dieser schon 1284 gestorben ist. Die Illustrationen zeigen uns den König in einer Halle sitzend und einen Knaben im Schachspiel unterrichtend, dann einen maurischen Fürsten, mit dem Meister des Schachspiels sich unterhaltend, außerdem die Anfertigung der Schachfiguren und Angabe verschiedener Züge des Schachspiels. Auf dem vierten Blatt sehen wir den König, die Regeln des Würfelspiels einem Scriptor dictirend, dann folgen andere Spiele und zuletzt eine kurze Angabe sämmtlicher Regeln mit Darstellung einzelner Fälle.

Zu den ältesten Bildern in Spanien, deren Entstehungszeit aber schwer zu bestimmen ist, gehören einige der Marienbilder byzantinischen Stils, namentlich das der Kathedrale von Sevilla, welches der Sage nach bis in das dreizehnte Jahrhundert in der Moschee verblieben ist und dem hl. Ferdinand zum Einzuge in die Stadt verholfen hat: wir sehen Maria stehend auf Goldgrund, mit dem Kinde im Arm, in reicher Gewandung, während zwei kleine Engel eine Krone über ihrem Haupte halten, vermuthlich ein Werk des

---

[1] Jahrbücher für Kunstwissenschaft von A. von Zahn, Leipzig 1869, II, S. 3.
[2] Passavant a. a. O. S. 55, Anm. Inschrift im zweiten Bande:

‚Hic liber expletus est: sit per saecula laetus
Scriptor. Grata dies sit sibi. Sitque quies.
Scriptor laudatur scripto. Petrusque vocatur
Pampilonensis. Ei laus sit. Honorque Dei.'

dreizehnten Jahrhunderts[1]. Nachbildungen finden sich öfters in spanischen Kirchen, so in der Kathedrale zu Cordova, aus später Zeit.

Reste einer Wandmalerei, vom Jahre 1248, besitzt die Kathedrale von Salamanca innerhalb einer Grabnische: entsprechend abendländischer Technik jener Zeit, finden wir auch hier die einfache lineare Weise vertreten; aber der schlechte Zustand der Bilder verhindert ein weiteres Urtheil[2].

---

[1] Passavant S. 67. [2] Ebend. S. 68.

Siebentes Buch.

Erwachen der nationalen Kunst in Italien.

A. Florenz.

Cimabue. Rossuti. Gaddo Gaddi.

Gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts mehren sich in Italien die Anzeichen vom Erwachen einer nationalen Kunstrichtung, welche im folgenden einen so wunderbaren Aufschwung nehmen sollte, und das Centrum derselben bildet Toscana. Mit dem Sinken der kaiserlichen Macht in Italien fällt trotz beständiger und heftiger Partei- und Verfassungskämpfe die Erhebung städtischer Gemeinwesen zu ungeahnter Macht und Blüthe zusammen: inmitten der Bürgerkriege erheben sich prachtvolle Bauten, welche ebenso von dem Erstarken religiöser Begeisterung, wie von dem Erwachen nationalen Sinnes Zeugniß ablegen. Fürsten und Republiken wetteifern, ihre Städte zu festigen und ihnen durch hervorragende Monumente Bedeutung zu verleihen. Aus der Eifersucht, mit der die Communen sich überwachen und bekämpfen, entwickelt sich zugleich das Bestreben, den erlittenen Schaden mit erneuten Anstrengungen wieder auszubessern und das Zerstörte glänzender als zuvor erstehen zu lassen[1]. Unter den vielen Städten, deren Chroniken die Sammlung Muratori's umfaßt, dürfte keine seyn, welche nicht zu jener Zeit den Bau eines Palastes der Commune zu verzeichnen gehabt hätte: alle besaßen ihren Podestà, und dieses Amt wurde denjenigen übertragen, welche durch Geburt, Ansehen und Bürgersinn hervorragend schienen. Man wetteiferte in der Pracht solcher Bauten und ließ Werkmeister dazu aus anderen Städten holen[2], wenn sie eines besonderen Rufes genossen: Befestigungswerke, Gemeindepaläste, Kirchen wurden mit gleichem Eifer und unter reger Betheiligung

[1] Tiraboschi, Storia della lett. ital. t. IV, lib. 3, cap. 6.
[2] Murat., Rer. it. Ss. vol. VIII, p. 98.

des Volkes in Angriff genommen[1]. Padua errichtete einen der stattlichsten Paläste, Modena zahlreiche, öffentliche Bauten, ebenso Genua; Mailand führte eine großartige Wasserleitung, die es schon 1179 begonnen hatte, 1257 zu Ende. Die Architektur jener Zeit wird vom Norden her stark durch den eindringenden gothischen Stil beeinflußt, in dem auch, von fremden Künstlern aufgeführt, prachtvolle Bauten entstehen, während der Ausdruck eines dem nordischen Sinn in mehr abgeschlossener, strenger, zum Himmel aufstrebender Form entsprechenden Stiles in Italien einige Umbildung erleidet, welches breitere, für Malereien geeignete Flächen, mäßige Höhe, größere Einfachheit des Details im Anschluß an das Wesen der altchristlichen Basilika vorzieht. Dieses Ideal italienischer kirchlicher Baukunst ist ohne den Factor großer monumentaler Cyklen der Malerei nicht zu denken: denn der eminent künstlerische Sinn jenes Volkes in der Epoche geistigen Erblühens und nationalen Empfindens läßt die Künste zwar gleichzeitig sich erheben, der geistigen Regsamkeit aber ist es Bedürfniß, sich vornehmlich in dem dramatisch bewegten, seelenvollen Ausdruck der Malerei zu äußern. In den großartig angelegten Kathedralen, die seit dem Ausgange des dreizehnten Jahrhunderts wetteifernd entstehen, zeigt sich die Fülle productiver Kraft mittelalterlicher Republiken, worin religiöse Begeisterung mit patriotischem Bewußtsein sich vereinigt. Florenz beginnt seinen Dom 1290 und beruft die größten Meister jener Zeit: Arnolfo und Giotto[2]. Siena legt noch etwas früher die weiten Fundamente seiner Kathedrale; seit 1278 entsteht der wunderbar einfache und großartige Bau des Camposanto zu Pisa, wie geschaffen für weite Gemäldecyklen, im Verein mit dem Dom, dem Campanile und dem Baptisterium daselbst eines der bedeutendsten Monumente Italiens. Der Dom von Orvieto, in der Pracht seiner Marmorfassade und der Mosaiken, steht diesen Bauten würdig zur Seite. Arezzo, Lucca, Pistoja, Bologna folgen nach, die beiden großen Orden des Mittelalters wetteifern mit ihren Kirchen: in Assisi erhebt sich über dem Grabe des hl. Franciscus der königliche Bau des ‚Maestro Jacopo Tedesco‘[3];

---

[1] l. c. p. 1107: ‚Veniebant homines et mulieres tam parvi quam magni, tam milites quam pedites, tam rustici quam cives ferebant lapides, calcinam et sabulonem supra dorsa eorum et in pellibus variis et sendalibus; et beatus ille, qui plus portare poterat, et fecerunt omnia fundamenta domorum et ecclesiae et partem muraverunt.‘ Cfr. Murat. l. c. VI, p. 501; VIII, p. 143. 381; XI, p. 65. 66; XVII, p. 975. 976.

[2] Giov. Villani lib. VIII, c. 7. Vasari, Vita di Arnolfo, l. c. p. 287: ‚Il principio dei quali fondamenti e di tanto tempio fu con molta solennità celebrato: perciocchè il giorno della natività di Nostra Donna del 1298 fu gettata la prima pietra dal cardinale legato del papa.‘

[3] Vasari, Vita l. c. p. 279: ‚Nei medesimi tempi, essendo cominciata la religione de' Frati Minori di S. Francesco, crebbe di maniera non solo in Italia ma in tutte altre parti del mondo, così la divozione come il numero de' frati, che non fu quasi alcuna città di conto, che non edificasse loro chiese e conventi di

in Venedig erstehen S. Maria de' Frari und S. Giovanni e Paolo. In Mailand und Pavia legt Giovan Galeazzo Visconti die Fundamente zum Dom [1] und der Certosa, an denen Generationen fortarbeiten, dieses Wunderwerk zu vollenden. Den kirchlichen Monumenten stehen Profanbauten als Zeichen der Kunstliebe auch in kleineren, italienischen Städten würdig zur Seite, während die Paläste von Siena, Florenz, Venedig in ihrer vornehmen Größe und einfachen Würde für alle Zeit als unerreichte Muster zu gelten haben: das rege geistige Streben, die politische Kraft des Bürgerthums und ächt künstlerisches Empfinden treten harmonisch darin zusammen. Diesen monumentalen Bauformen schließt sich als vollkommenster Ausdruck geistiger Lebensfülle die historische Wandmalerei an: sie ist und bleibt von allen Zweigen der Kunst derjenige, in welchem Vielseitigkeit der Bestrebungen, das innerste Ringen nach dem Ideal am vollkommensten sich zu äußern vermag, darum wirkt sie bestimmend auch auf die Formen der Architektur, indem sie weite Flächen, breite Gewölbe sucht, ihre großen epischen Gedanken zu entwickeln. Der historische Stoff der heiligen Geschichte, der Ueberlieferung und der Legende erweitert sich immer mehr, das Leben der Heiligen und Stifter großer kirchlicher Orden wird mit ganzer Ausführlichkeit und wachsender Begeisterung für erbaulichen, überzeugenden Vortrag zur Erscheinung gebracht. Der Reichthum und Duft der Franciscuslegende weckt die edelsten Blüthen mittelalterlichen Kunstlebens, dichterischer Begeisterung, während das kühne Lehrsystem der Scholastik, dem Bau gothischer Dome verwandt, in Symbolen und Allegorien seine Verherrlichung findet: so wird das religiöse Leben jener Zeit seinem innersten Wesen, der ihm eigenthümlichen Kraft und Tiefe nach in einer reichen Welt künstlerischer Formen ausgesprochen. Es ist naturgemäß, daß im Fresco dieser Ausdruck unter anderen Bedingungen sich vollzieht, als in der musivischen Kunst. Der einheitliche, feierliche Goldgrund, das überirdische Licht der Himmelsräume andeutend, weicht nun einer heiteren, farbigen Umgebung, die Figuren heben sich in lichten Tönen von dunkelblauem, an den Gewölben mit Sternen besäten Flächen ab, oder sind von Architekturen und landschaftlichen Bildern umgeben, zunächst andeutungsweise die Handlung begleitend. Das lebensvolle Wirken der Personen im Haus und auf den Straßen, im Heiligthum und der Verborgenheit, die verschiedensten Zustände des Seelenlebens, bis zu den betenden Einsiedlern der Wüste, treten in reichem Wechsel, anmuthig, oft ergreifend und hinreißend erzählt mit aller Einfalt, Reinheit und

---

grandissima spesa . . fu condotto in Ascesi, dopo molta considerazione come migliore di quanti allora si ritrovavano un maestro Jacopo Tedesco.'

[1] Calvi, Notizie sulla vita e sulle opere de' principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano, 1859. Darnach wäre (vol. I, p. 59) nicht Enrico di Gamundia Tedesco, sondern ein Lombarde, Marco da Campione, der Baumeister des Domes gewesen.

Kraft des Gefühls in diesen großen historischen Bildercyklen vor Augen. Die Ornamentation befreit sich allmählich von antiken Reminiscenzen und sucht eigene, geometrische wie Naturformen, innerhalb deren Brustbilder von Heiligen oder kleinere, ergänzende historische Scenen in Medaillons auftreten: durch diesen oft prächtigen, der Architektur künstlerisch sich anschmiegenden Rahmen erhalten die Wandgemälde neuen Reiz und eine leichte, ächt malerische Verbindung mit der Architektur selbst. Die technische Seite der Malerei steht mit der Entwicklung inneren Lebens derselben in enger Verbindung: die schwerere Behandlung griechischer Tafelmalerei mit harzigen, die Farbe trübenden Bindemitteln weicht mehr und mehr jenen lichten Temperafarben, welche das classische Alterthum schon kannte: hier sind es die über hellen Kreidegrund und vorbereitende Untermalung grünlicher Schatten in breiteren Flächen transparent und gußartig hergestellten leuchtenden Farbentöne, ein heiteres, in seinem Werth fast unzerstörbares Colorit erzeugend. Auch für die Wandmalerei gebrauchte man Tempera- neben Leimfarben auf trockenem Bewurf, bis durch Giotto das Fresco allgemeiner wurde und mit zunehmender Uebung und Leichtigkeit des Vortrages allmählich auch die Retouchen auf trockenem Grunde sich verloren.

Eine neue, vielverheißende Zeit für die christliche Kunst war angebrochen, und die Stätte, an der diese Bewegung neuerwachten Lebens gipfelte, war Toscana.

Vasari nennt an erster Stelle unter den Malern in Florenz Andrea Tafi, den er nach Venedig ziehen läßt, wo griechische Arbeiter in S. Marco an den Mosaiken beschäftigt waren; dort gelingt es Tafi, durch Versprechungen, Bitten und Geld einen Meister Apollonius zu werben, in der Technik des Mosaiks, der Zubereitung des Glases und Stuckes wohl bewandert, und in seiner Gesellschaft arbeitet er dann an den Mosaiken der Kuppel des Baptisteriums. Nach handschriftlichen Zusätzen des Del Migliore zum Vasari [1] soll Apollonius als ‚pictor Florentinus' in einem Contract des Jahres 1297 auftreten, darnach ist die Angabe Vasari's von der Ueberführung eines griechischen Meisters nach Florenz hinfällig: übrigens war die musivische Kunst in Italien nie ganz erloschen, und schon Fra Jacopo Francescano hatte 1225 die Tribuna von S. Giovanni durch ein Mosaik decorirt, wie die Inschrift desselben erkennen läßt. Dieser Frater Jacobus ist wohl zu unterscheiden von dem Frater Jacobus Torriti, welcher die Mosaiken von S. Giovanni Laterano und S. Maria Maggiore in Rom innerhalb der Jahre 1291—1295 anfertigte [2]. In der That findet sich keinerlei Zeugniß darüber, daß die auch von Baldinucci und anderen wiederholte Nachricht Vasari's über die Herbei-

[1] Cod. Magliab. cl. XVII, n. 292. Cfr. Milanesi, Commentario alla Vita di Andrea Tafi, Vasari I, p. 340.

[2] ‚Fra Jacopo,' bemerkt Milanesi (l. c. p. 342), ‚welcher 1225 das Mosaik anfertigte und inschriftlich ‚prae cunctis probatus' genannt wird, müßte damals als

ziehung griechischer Meister nach Florenz richtig sei, vielmehr wird durch eine große Zahl von Werken und Namen vor Cimabue der Beweis einer italienischen Kunstthätigkeit geliefert [1], abgesehen davon, daß bereits 1269 in Florenz eine Via de' Pittori existirte. Schon im Jahre 1066 wird ein Maler und Cleriker Rusticus erwähnt, 1106 ein Girolamo di Morello, ebenfalls Cleriker, und eine Tafel des Jahres 1191, gemalt von einem Marchisello daselbst, befand sich noch zu den Zeiten Cosimo's de' Medici auf dem Hochaltar der Kirche von S. Tommaso [2]. 1224 wird ein Maestro Fidanza genannt, dem der Prior von S. Maria Maggiore in Florenz eine Schuld zu zahlen hat, und 1236 ein Maler Bartolommeo; 1260 erscheint Maso, der Sohn des Risalito von S. Michele Bisdomini, dann Ghese di Pietro [3].

Die Mosaiken des Baptisteriums, welche, nach Vasari, von Fra Jacopo und Tafi gemeinschaftlich ausgeführt worden sind, zeigen Ereignisse aus der Genesis von der Schöpfung bis zur Sündfluth, aus dem Leben Josephs, Johannes des Täufers und des Erlösers, welche durch das letzte Gericht über dem Eingang zur Tribuna, sowie durch die Darstellung der ‚Hierarchia coelestis' in der Kuppel ihren Abschluß finden. Beide Compositionen sind in Verbindung mit der Architektur symmetrisch in großen und breiten Zügen entworfen und der Eindruck ist ein imponirender; weniger befriedigen die Gestalten im Einzelnen, so jene des Erlösers, von kolossaler Größe mit unverstandenen, gehäuften Faltenmassen bedeckt, der Engel und Apostel mit übertriebenen Gesten und ungeschickten Stellungen. Reparaturen haben außerdem den Charakter der Originalität in einzelnen Partien gänzlich verwischt, so besonders bei den Darstellungen aus dem Leben Christi, wo die Kreuzigung moderne Auffassung erkennen läßt. Prägt sich der Charakter byzantinischer Kunst im Ganzen vorherrschend aus, so erinnert die Formgebung mit breiteren Köpfen, schwerfälligen Extremitäten und ungefügen Massen der Draperien oft sehr an die Malereien zu Rom und S. Angelo in Formis, welche als Producte einheimischer, unter griechischem Einfluß arbeitender Künstler aufzufassen sind.

Ein Zeitgenosse des Andrea Tafi war Coppo di Markowaldo, dem eine Tafel in der Kirche de' Servi zu Siena vom Jahre 1261 zugeschrieben wird [4].

---

solcher doch wohl im Alter von 30 Jahren gestanden haben, könnte also schwerlich mit jenem Frater Jacobus Turriti, der in Rom war, eine Person bilden, denn er müßte dann 96—99 Jahre alt gewesen sein, als die Arbeiten in Rom ausgeführt wurden, während dieselben gerade einen lebensvolleren Stil verrathen, als die Mosaiken in Florenz.'

[1] Del Migliore (l. c. p. 414) nennt eine Reihe von Namen vor Cimabue bis Friedrich II. hin. Milanesi fügt (l. c. p. 265) im Commentar zum Leben des Cimabue noch andere hinzu.

[2] Del Migliore, Firenze illustrata p. 468.

[3] Milanesi l. c. p. 264, note 3—6; 265, nota 1.

[4] Rosini (tav. VI) theilt sie dem Diotisalvi Petroni zu, doch ist nach Milanesi (Comm. alla vita di Cimabue l. c. p. 266) in den ‚Ricordi' des P. Buondelmonti,

Der Gegenstand, eine thronende Madonna mit Kind, von zwei Engeln in den oberen Ecken begleitet, ist in jenen breiten, byzantinisirenden Formen gehalten wie die älteren Bilder in Siena; außerdem hatte der Maler im Dom zu Pistoja Wandbilder auszuführen, welche indeß schon 1347 beseitigt wurden.

Eine frische Kraft, geeignet, der hergebrachten Compositions- und Malweise neues Leben einzuhauchen, die gealterte Kunstsprache noch einmal zu schmeidigen, ersteht in Giovanni Cimabue [1]. Geboren 1240 aus angesehener Familie zu Florenz, läßt ihn Vasari durch einen Verwandten, der im Convent von S. Maria Novella die Novizen Grammatik lehrte, den ersten Unterricht empfangen, während griechische Maler, damals in der Cappella de' Gondi beschäftigt — und zwar durch die Obrigkeit herbeigerufen, um in Florenz die gänzlich darniederliegende Malerei zu heben —, seine Theilnahme derartig in Anspruch nehmen, daß er dem Studium der Wissenschaften entsagt und sich der Malerei unter Leitung jener griechischen Künstler zuwendet.

Der Bau der schönen gothischen Kirche von S. Maria Novella begann indeß 1279 nach den Plänen des Fra Sisto und Fra Ristoro, und Baldinucci glaubt deßhalb, da die Cappella de' Gondi, oder S. Luca, gleichzeitig mit der Kirche entstanden sei, müßte eine andere Kapelle der alten Kirche gemeint sein [2], wie denn auch Agincourt jene griechischen Malereien in die unterirdischen Kapellen der hl. Anna und des hl. Antonius verlegte [3] und als Probe eine davon aus der Kapelle der hl. Anna veröffentlichte, obzwar die Gründung derselben seitens der Familie Steccuti erst im vierzehnten Jahrhundert stattfindet [4], und die von S. Antonio erst 1337 erbaut wurde. Jedoch ist die Behauptung Vasari's nicht ohne Grund, daß Cimabue byzantinische Kunstprincipien adoptirt habe, da fast alle ihn umgebenden Werke jenen Charakter an sich trugen und Italien seit Jahrhunderten gewöhnt war, die Impulse seines Kunstlebens von Byzanz zu empfangen, während der Stil Cimabue's sich nicht allzuweit über jene hinauswagt, wenn er auch vermochte, innerhalb überkommener Formen sich mit Genialität zu einer lebensvolleren, beweglicheren Kunstsprache zu erheben. Cimabue fand in seinen Bemühungen die

---

der ‚Bibl. commun.' von Siena angehörig, sowie in einer alten Beschreibung von Siena, deren Original die Chigiana in Rom besitzt, der Name Coppus de Florentia inschriftlich vorhanden.

[1] Die Familie hieß auch Gualtieri; vgl. den Stammbaum bei Baldinucci, Notizii dei professori del disegno I, p. 33, ed. Firenze 1845.

[2] l. c. p. 27, nota 1. [3] tav. CIX, t. IV, ediz. di Prato, p. 355.

[4] 1360 wird der Erbauer beigesetzt, cfr. Fineschi, Memorie sopra l'antico cimitero di S. Maria Novella p. 83. Auch Rosini folgte (Storia della pitt. ital. t. I, p. 74) dem Urtheil Agincourts. Della Valle (Lettere Senesi II, 8) und Lanzi (t. I, scuola fiorent. lib. 1) hielten einige rohe Fragmente, die unter der Tünche zum Vorschein kamen, für griechische Arbeiten, indeß scheinen sie das Werk eines ungeübten italienischen Malers zu sein. Vgl. Milanesi im Commentar zum Leben des Cimabue p. 263.

vollste Anerkennung seiner Zeitgenossen, und sein Ruhm ward für immer befestigt, als Dante in den bekannten Versen ihn neben Giotto verherrlichte [1]. Von zahlreichen durch Vasari ihm zugeschriebenen Bildern sind mit Wahrscheinlichkeit nur die kolossale Madonna de' Rucellai für S. Maria Novella, die ähnliche für S. Trinità zu Florenz, jetzt in der Akademie daselbst, und die in Stil und Ausführung übereinstimmende Tafel aus S. Francesco in Assisi, jetzt im Louvre zu Paris, als authentisch zu bezeichnen, während seine Thätigkeit in Assisi durch Nachrichten begründet, jene zu Pisa urkundlich beglaubigt ist. Die Madonna de' Rucellai wurde, nach Vasari's Bericht [2], vom Hause des Malers in Prozession unter Fanfaren nach der Kirche geleitet, er selbst mit Lob überschüttet; auch soll Karl von Anjou die Werkstatt des Künstlers bei Porta S. Piero aufgesucht haben, als das Bild noch in Arbeit war, wobei die Einwohner zahlreich sich einfanden, um Zeuge des Triumphes zu sein. Jedenfalls war die Theilnahme seiner Zeitgenossen höchst lebendig.

Diese noch jetzt in der Kapelle von S. Maria Novella befindliche Tafel ist durch einen Giebel abgeschlossen und von einem zierlich mit Ornament bedeckten Rahmen umgeben, innerhalb dessen dreißig Medaillons Brustbilder von Heiligen auf Goldgrund umfassen. Maria sitzt auf einem hochlehnigen Thron — dessen Rückwand mit einem blumigen Teppich behangen ist, und der von sechs Engeln, zu je drei übereinander, gehalten wird — in rothem Gewand und blauem Mantel, Haupt und Körper bedeckend, mit dem Kind auf dem Schooße, welches ganz bekleidet ist. Während der Kopf der Madonna ein wenig dem Kinde sich zuneigt, ist ihr Blick ruhig und wohlwollend auf den Beschauer gerichtet, indeß das Kind die Rechte in der Segensgeberde erhoben hat. Die Engel haben sich anbetend der Gruppe zugekehrt, wodurch die Handlung etwas Ruhiges, Abgeschlossenes und Innerliches erhält. Stil und Compositionsweise, Gewandung, Zeichnung des Kopfes mit den großen, weitgeöffneten Augen, der langen und geraden Nase, dem übermäßig kleinen Munde, wie der Hände mit langen, spinnenartigen Fingern sind noch rein byzantinisch; aber im Ausdruck des Ganzen liegt, befördert durch helles Colorit, etwas Mildes und Verklärtes, was sich in keinem Tafelbilde jener Zeit findet und als geistiges Eigenthum des Künstlers seinerzeit gerechtfertigte Bewunderung erregte. Köpfe und Füße der Engel zeigen entschiedenen Fortschritt zum Natürlichen hin, mehr als die Hauptfiguren, und doch liegt gerade darin wieder ein Zug byzantinischer Kunst, welche die Engel mit

---

[1] Purg. XI, 94:

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
Sicchè la fama di colui oscura.

[2] Villani und Malespini schweigen darüber, was allerdings auffallend ist, da das Factum den Charakter eines öffentlichen Festes gehabt zu haben scheint. Daß der Borgo Allegri daher seinen Namen erhalten, ist unwahr.

Cimabue's Thronende Madonna in S. Maria Novella zu Florenz. (Zu S. 548.)

großer und natürlicher Lieblichkeit ausstattet, während sie bei Hauptfiguren noch strengere Formen walten läßt: überall in den Miniaturen findet sich der Beweis dafür, so in dem Bilde des Kaisers Basilius Macedo, wo neben der unbehülflichen Gestalt des Kaisers zwei sehr zierliche Engel in lebensvollen und geschmeidigen Formen auftreten. Die durch Goldlinien bezeichneten Lichtpartien des Faltenwurfs gehören ebenfalls zu den Merkmalen byzantinischer Kunstrichtung, wie der Goldgrund, von dem die Engel sich abheben. Durch sorgfältige Behandlung der Farbe in zarter Vertreibung, durch Anwendung grünlicher, feiner Töne mit warmen Schatten erhalten die Figuren eine angemessene Rundung; die Technik des Nebeneinander von harten Farben, an ein bemaltes Holzrelief erinnernd, ist somit überwunden und ein bedeutender Schritt zum Leben selbst gethan, von dem sich die veraltete Weise des dreizehnten Jahrhunderts gänzlich entfernt hatte. Dabei dürfen wir nicht unterschätzen, daß das jetzt blasse, etwas mondscheinartige Incarnat durch Länge der Zeit und vielfaches Reinigen der Oberfläche seiner Lasuren beraubt wurde. Das coloristische Princip ist jedenfalls ein klar ausgesprochenes und bildet das Hauptverdienst des Bildes, denn die Formgebung erhebt sich nur wenig über das Niveau jener Epoche. Aber die Art, wie das verschiedene Roth der Gewänder, das Gelb der Tunica des Kindes, das heitere Blau der Mäntel zum grünlichen Incarnat gestellt sind, wie der Goldgrund mit den weißgekleideten Engeln diese Farbenharmonie stützt und hebt, verräth den Meister Florentiner Kunst, die in Giotto sich zu voller Eigenart entfaltet. Und in der That, die Erscheinung des letzteren bliebe kaum verständlich, wenn die Principien jener Schule, insbesondere das coloristische, nicht schon hier angedeutet wären. Viel geringer und stark beeinflußt durch Beschädigungen und mehrfache Retouchen treten dieselben auf einem anderen Bilde hervor, welches sich jetzt in der Akademie der Künste zu Florenz befindet. Der Thron der Madonna mit Kind wird hier von acht Engeln gehalten und ruht auf einem Untersatz, an dem in Nischen vier Propheten auftreten, deren Bewegungen ebenso natürlich als lebhaft zur Hauptgruppe hingewendet sind. Die Ausführung ist weniger sorgfältig, der Schritt zur Beobachtung der Natur aber ein größerer; auch diese Tafel war durch einen Giebel nach oben hin abgeschlossen, ist aber jetzt rechtwinklig zugestutzt worden. Die Madonna im Louvre [1] ist der von S. Maria Novella und der letztgenannten etwa gleich, hat, wie die erstere, einen Rahmen mit Ornament und Medaillons (26), ist aber durch Entfernung der Lasuren und Uebermalung des Gewandes und anderer Partien in ihrem originalen Charakter stark beeinträchtigt: die Harmonie des Colorits wird dadurch bedeutend gestört, Lichter und Schatten des

---

[1] Katalog Nr. 174. Die thronende Madonna, welche aus dem Besitz der Florentiner Lombardi und Baldi in die Gallerie zu London überging (Nr. 565), wird als diejenige von S. Croce angesehen (Vasari, ed. cit. p. 249).

Incarnats stehen unvermittelt nebeneinander. Das Bild ist zugleich ein Beweis für die Thätigkeit Cimabue's in Pisa, wo er als Capo maestro an den Mosaiken des Domes arbeitete[1]. Nach dem Document bei Ciampi[2] ist er 1301 und 1302 als Nachfolger des alten Pisaner Meisters Francesco an der ‚Maiestas', dem großen Bilde des thronenden Erlösers mit Maria und Johannes zur Seite, in der Apsis des Domes beschäftigt, ein Werk, in dem besonders die Gestalten der Madonna und des hl. Johannes von der Erstarrung der Formgebung, den düsteren und trostlosen Zügen anfangen frei zu werden. Gegen Mitte des Januar 1302 fehlt der Name Cimabue's in den Rechnungen, taucht aber im März wieder auf mit Angabe der Bezahlung für die Gestalt des Johannes[3].

Der thronende Erlöser sitzt auf byzantinischem, breitem Sessel, die Hand mit griechischer Fingerstellung lehrend erhoben; das den Leib eng umschließende Gewand ist, jenem Stil entsprechend, durch Goldstreifen in den Lichtpartien gehöht, ohne daß eine Schattengebung es erforderte, das Antlitz zeigt noch die strengen und ernsten Züge des Typus der Verfallzeit. Die bedeutend kleineren Figuren der Jungfrau und des hl. Johannes offenbaren indeß mehr individuelles Leben und größere Freiheit in Durchbildung des Kopfes und der Stellungen.

Vasari, der 1563 Assisi besuchte, schreibt dem Cimabue den größten Theil der Malereien in S. Francesco zu, wo er nach seiner Ansicht mit griechischen Meistern beschäftigt war, die er weit hinter sich ließ[4]: ‚In der unteren Kirche malte er einen Theil der Gewölbe und an den Wänden das Leben Jesu Christi und des hl. Franciscus. In der oberen Kirche und der Tribuna stellte er über dem Chor den Tod Mariä, ihre Aufnahme in den Himmel und ihre Krönung dar, umgeben von einer Zahl von Heiligen; die fünf Kreuzgewölbe enthalten: im ersten die Evangelisten überlebensgroß, im zweiten goldene Sterne

---

[1] Von Vasari werden ihm zugeschrieben: das Altarblatt von S. Cecilia, welches jetzt in dem Bilde der Uffizien vermuthet wird (Nr. 2) und mehr auf die Schule Giotto's hinweist, dann eine Madonna in S. Croce und ein S. Franciscus, von Crowe und Cavalcaselle mit Recht dem Margaritone zugetheilt. Das Crucifix in derselben Kirche, dessen Vasari gedenkt, wird ihm ebenfalls abgesprochen.

[2] Notizie 144: ‚Magistri maiestatis: Cimabue magister et pictor pro diebus quinque suprascriptis quibus laborarunt cum famulo ad dictam maiestatem ad racionem sold. X pro die pro se et famulo . . libr. II sold. X.

[3] Ciampi l. c.: ‚Cimabue pictor maiestatis sua sponte confessus fuit se habuisse lib. X de figura S. Iohannis, quam fecit iuxta maiestatem.'

[4] ‚Per queste opere dunque essendo assai chiaro per tutto il nome di Cimabue, egli fu condotto in Ascesi, città dell' Umbria, dove in compagnia d'alcuni maestri greci dipinse nella chiesa di sotto di S. Francesco parte delle volte e nelle facciate la vita di Gesù Cristo e quella di S. Francesco, nelle quali pitture passò di gran lunga que' pittori greci, onde cresciutogli l'animo, cominciò da se solo a dipignere a fresco la chiesa di sopra.'

auf blauem Grunde, im dritten in vier Medaillons den Erlöser, seine Mutter, Johannes den Täufer und S. Franciscus, im vierten wiederum goldene Sterne, im fünften die vier großen Kirchenlehrer. An der linken Wand des Mittelschiffes nach dem Hochaltar zu, zwischen den Fenstern und bis zur Decke, malte er in zwei Streifen übereinander je acht Bilder aus dem Alten Testament, von der Genesis anfangend, dem entsprechend gegenüber in anderen sechzehn Compositionen Scenen aus dem Leben des Herrn und seiner Mutter, an der Wand über dem Haupteingange Mariä Himmelfahrt und die Herabkunft des heiligen Geistes über die Apostel. Dieses Werk, großartig, reich und trefflich ausgeführt, mußte nach meinem Urtheil die Zeitgenossen in Staunen versetzen, und mir erschien es, als ich es im Jahre 1563 sah, außerordentlich schön, indem ich überlegte, daß Cimabue in solchen Zeiten des Dunkels für die Kunst so viel Licht erhielt. Aber von allen jenen Malereien sind diejenigen der Decke am besten erhalten.'

Die halberloschenen Fresken an den Wänden des Langschiffes in der Unterkirche lassen noch verschiedene Hände erkennen[1]: die vorgiottesken Darstellungen aus der Franciscuslegende zeigen ein mehr auf Anmuth gerichtetes Streben, biegsamere Figuren, als die Scenen aus dem Leben des Herrn, wo sich breitere und derbere Formen, aber auch ein monumentaler Stil bemerklich machen. Diese Verschiedenheit läßt sich einigermaßen auch dadurch erklären, daß die Künstler bei Scenen aus dem Leben Christi sich auf dem Boden historischer Tradition in Formgebung und Auffassung bewegten, bei solchen aus dem Leben der Heiligen aber an die Gegenwart selbst, an die Phantasie und ihr dichterisches Empfinden angewiesen blieben. Die Bilder der Passion zeigen dabei viel Verwandtschaft mit den Fresken der Oberkirche und machen es wahrscheinlich, daß Cimabue, wie Vasari angibt, in jüngeren Jahren hier beschäftigt war. Die ältesten Malereien der Oberkirche mögen dann bald nach Vollendung jener in der Krypta entstanden sein. Gleichzeitig mit denen der Oberkirche entstand in der unteren die von Giotto conservirte thronende Madonna mit Kind, von vier Engeln umgeben.

Die Fresken im Querschiff und Chor der Oberkirche zeigen stilistische Uebereinstimmung unter sich, wesentliche Verschiedenheit aber von denen des Langhauses, welche Cavalcaselle und Thode mit Recht Schülern des Cimabue zuertheilen. P. Angeli hatte, wahrscheinlich durch das Crucifix in der Oberkirche verleitet, die Kreuzigung[2] im nördlichen Querschiff dem Giunta

[1] Vgl. die Beschreibungen von Crowe und Cavalcaselle I, S. 174 ff., und von Thode, Franz von Assisi S. 218 ff. Förster (Ital. Kunst II, S. 193) ‚begibt sich des eigenen Urtheils, da er von den Wandgemälden zu wenig vorfand‘.

[2] Von Crowe und Cavalcaselle (I, 142) einem Maler vom Schlage des Giunta Pisano zuertheilt, von Thode richtig als ein Werk des Cimabue erfaßt, wofür schon die lebhaft bewegten, schön empfundenen, klagenden Engel sprechen, welche ganz über der Sphäre eines Giunta Pisano liegen.

Pisano zugeschrieben und, dem Stile derselben entsprechend, dann auch die übrigen Vorstellungen. Die Feuchtigkeit der Wände hat hier, zumal in der Nähe der Fenster, derartig zerstörend gewirkt, daß nur Farbenreste noch vorhanden sind, die Carnation ist dabei schwarz geworden, während umgekehrt die Schatten sich als Licht präsentiren; neben der Feuchtigkeit wird auch mangelhafte Technik, der dünne Auftrag an solchem Verfall schuld sein. Allein durch Vergleichung und gegenseitige Ergänzung der Trümmer ist der neue Stil ungefähr zu eruiren. Die ältesten Darstellungen sind jene des nördlichen Querschiffes: hier ist an der Ostwand die Kreuzigung hervorragend. Der Erlöser, mit stark ausgebogenem Körper und durch vier Nägel angeheftet, erinnert an die übliche Darstellung byzantinischen Stiles. Auf jeder Seite schweben sechs Engel in heftiger und schmerzlicher Bewegung; drei davon fangen das Blut in Schalen auf, die übrigen drücken durch Geberden ihr Mitleid aus. Links steht Longinus, rechts Stephaton, weiterhin links Maria, ohnmächtig werdend, rechts die Gruppe der Juden. Die Anordnung ist noch ganz byzantinischen Charakters und entspricht der Vorschrift des Malerbuches [1] vom Athos, welches neben dem Lanzen- und Schwammträger die spottende Gruppe der Juden und die von Frauen gestützte ohnmächtige Jungfrau Maria hervorhebt. In den Engeln spricht sich lebhafte Empfindung aus; aber auch die griechische Kunst bildet noch zur Verfallzeit die Engel oft lieblich und gefühlvoll, als ob sich hier das mehr lyrische Empfinden, eine natürliche Anschauung concentrirte: so ist es wenigstens bei Miniaturen. ‚Eine getragene, aber gewaltige Leidenschaftlichkeit' [2] darin zu entdecken, ist nicht jedem verliehen, auch sind diese klagenden Engel nicht ‚durchaus neu', denn wir sehen sie schon an den Crucifixen des Margaritone, und zwar mit viel feineren Zügen ausgestattet, als den Christuskörper selbst: überhaupt ist bei der Christusfigur der Stil Margaritone's ausgeprägter, als der des harten Giunta Pisano mit seinen abschreckenden Gestalten voll düsterm Realismus des Leidens. Die Transfiguration in der Lunette läßt noch zur Noth Christus in der Mandorla, daneben Moses und Elias, unten drei schlafende Jünger erkennen. Die Nordwand zeigt in bloßen Umrissen die Kreuzigung Petri und Beschwörung des Simon Magus, der von fünf Dämonen schwebend getragen wird, während Petrus die Rechte erhebt [3]. Die Westwand enthält zwei Scenen, worin Thode die Strafe des Ananias und der Saphira nebst der Heilung des Lahmen an der Pforte des Tempels erkennen will: darnach wäre das nördliche Querschiff der Kirche dem hl. Petrus gewidmet worden. Der Chor zeigt im unteren Abschnitt Scenen aus dem

---

[1] D. A. § 300. Manuel p. 195.

[2] Thode S. 223.

[3] Abbildung bei Agincourt CII, 1. 2. Bei Crowe und Cavalcaselle I, S. 142 sonderbarer Weise als ‚Entführung des Simon Magus durch Satansdiener' bezeichnet.

Leben der Jungfrau, nämlich: die Apostel um ihr Sterbebett versammelt, dann ihren Tod — wobei der Erlöser die Seele in Gestalt eines Kindes auf seinen Armen trägt — und ihre Himmelfahrt; unten ein Sarkophag mit einer Draperie verhüllt, auf der sich Rosen befinden, zur Seite je sechs Apostel aufgereiht, darüber drei Gruppen von Heiligen, die unterste mit einfachen Nimben, die zweite mit Kronen, die letzte mit Tiaren ausgestattet; oberhalb in einer von vier Engeln gehaltenen Glorie Christus und Maria thronend. Dann Maria als Königin gekrönt neben Christus auf einem breiten Thron, umgeben von Engeln und Heiligen. An der Hinterwand der Gallerie finden wir noch rechts drei Heilige in Episkopalkleidung mit Büchern, links drei solche mit Spruchbändern. Die Fresken in den Lunetten enthalten frühere Ereignisse aus dem Leben Mariä, nämlich Joachim und den Engel in einer Landschaft, dann ihre Geburt, von der nur noch die ruhende hl. Anna und eine zweite stehende Figur erkennbar sind, hierauf die Verlobung Josephs mit Maria, beide unter einem von vier Männern getragenen Baldachin dahinschreitend, zuletzt Joachim und Anna im Tempel opfernd (?). An den Laibungen der Nischen treten dann noch in Medaillons Brustbilder von Heiligen und in denen der Fenster stehende Heilige und Halbfiguren von Engeln auf, alle in sehr defectem Zustande. Das südliche Querschiff enthält an der Ostwand ebenfalls eine figurenreiche Kreuzigung. Der Leib des Erlösers ist hier weniger stark ausgebogen und von je sieben Engeln umgeben, von denen drei in Schalen das Blut auffangen, während die anderen in klagenden Geberden ihr Mitleid ausdrücken. Links eine Frau in heftiger Bewegung die Arme erhebend, vielleicht Magdalena; daneben Maria und Johannes, ihre Hand ergreifend, weiterhin drei Frauen. Rechts vom Kreuze eine männliche Gestalt, mit der Linken den Mantel raffend, die Rechte nach oben ausstreckend; dahinter ein Krieger mit Schild und Lanze; weiterhin eine Schaar von Männern. Hier ist in der That die byzantinische Compositionsweise verlassen und eine großartige, freie, realistische Auffassung an ihre Stelle getreten [1]. An der Hinterwand der Empore dann noch drei große Engelsfiguren mit Stäben und bunten Flügeln rein byzantinischen Charakters.

Die Fresken der zwei übrigen Wände stellen Scenen aus der Apokalypse dar: so sieht man den Altar, auf dem das Lamm Gottes ruht [2], umgeben von den Symbolen der Evangelisten in Medaillons und den vierundzwanzig Aeltesten, mit Kronen versehen. Dann erscheinen vier Engel, jeder ein Füllhorn haltend, welche die vier Winde der Erde bändigen [3], während ein anderer aufsteigt mit dem Siegel des lebendigen Gottes. Die folgende Dar-

---

[1] Thode hält diese Kreuzigung für Cimabue's größtes Werk.

[2] Thode S. 228 sieht „ein Kind mit Kreuznimbus".

[3] Crowe und Cavalcaselle I, S. 143 sehen hier ‚vier geflügelte Gerippe mit Greisenköpfen und Hörnern in den Händen'.

stellung zeigt den thronenden Erlöser [1], von acht posaunenblasenden Engeln umgeben, in einer Mandorla, darunter sieht man einen Altar, über dem ein Engel ein Rauchfaß bewegt [2]. Die Malerei, auf grünlichem Hintergrunde mit rothen Schatten, ist ziemlich trivial und decorativ, die Formgebung schwerfällig, in den Extremitäten fehlerhaft. An der Westwand sehen wir dann eine Illustration des achtzehnten Kapitels der Offenbarung, den Fall Babylons: eine in sich zusammenbrechende Stadt mit Teufelsgestalten in Flammen, in der Luft noch Reste einer Engelsfigur. Die folgende Scene scheint auf eine Wasserfluth zu deuten, während in der Mitte ein Engel sichtbar wird: vielleicht die in Vers 21 desselben Kapitels erwähnte symbolische Handlung, den völligen Untergang Babylons betreffend: ‚Da hob ein mächtiger Engel einen Stein auf, wie einen Mühlstein groß, und warf ihn in's Meer und sprach: Mit solchem Ungestüme wird Babylon gestürzt und nicht mehr gefunden werden.' An der Lunette sehen wir drei Engel, deren vorderster einem Drachen den Speer in den Rachen stößt, vielleicht Satans Sturz in den Abgrund durch Michael versinnlichend [3].

Das Gewölbe der Vierung enthält die Evangelisten, auf hohen Stühlen sitzend, durch herabfliegende Engel zur Abfassung der Evangelien inspirirt: sie sind alle bärtig, auch Johannes zeigt den ältlichen Typus der byzantinischen Kunst. Die Verhältnisse des Körperlichen sind mangelhaft.

Eine durchgehende Auffassung ist in diesen Werken zweifellos von der ersten Kreuzigung bis zur zweiten vorhanden, obgleich letztere eine freier entwickelte Künstlerindividualität, eine gänzliche Loslösung von hergebrachter Compositionsweise bekundet. Die Zeichnung ist überall breit, zuweilen sind indeß die Motive lahm und ungeschickt, Proportionen fehlerhaft, Köpfe und Extremitäten schwer, die Körper zu dürftig gebildet. Das Charakteristische der Typen Cimabue's ist überall mehr oder weniger deutlich ausgeprägt: breite, nach unten hin spitze Köpfe mit starken Backenknochen, niederer Stirn, breitrückiger, gebogener Nase, langen, halbgeschlossenen Augenlidern und elliptischer Iris; dünne, spinnenartige Finger ohne Knochengerüst, zuweilen mit kürzeren und kleineren Formen abwechselnd. Ein außerordentlich für den

---

[1] Crowe und Cavalcaselle: ‚Der thronende Christus, eine erbärmliche Gestalt mit großem Kopfe, zeichnet sich durch den Haarschwall aus, der über die breite Stirn und die halbrunden Augenbrauen herabhängt.'

[2] Es ist das achte Kapitel der Apokalypse, das hier illustrirt wird: ‚Und ich sah die sieben Engel vor Gott stehen, und es wurden ihnen sieben Posaunen gegeben. Und es kam ein anderer Engel und trat vor den Rauchaltar und hatte ein goldenes Rauchfaß, und es wurde ihm viel Rauchwerk gegeben, damit er von den Gebeten aller Heiligen auf den goldenen Altar legen sollte, der vor dem Throne Gottes ist.'

[3] Agincourt pl. CX, 1. Die drei Altäre der Oberkirche sind der Jungfrau, den hll. Petrus und Michael geweiht als den von Franz von Assisi besonders geehrten Patronen seines Lebens und Ordens.

Stil Cimabue's charakteristisches Werk ist die Madonna in der Unterkirche, und zwar im nördlichen Kreuzarm, von Giotto bei der Anlage seiner Fresken daselbst respectirt und neben dessen Bildern aus dem Leben des Herrn befindlich. Vergleichen wir sie mit den drei Tafelbildern in S. Maria Novella zu Florenz, der dortigen Akademie und im Louvre zu Paris, so ist Uebereinstimmung im Typus des Kindes und der Madonna, in Haltung, Gewandung zweifellos, doch macht sich beim Fresco eine größere Breite der Zeichnung, mehr Natürlichkeit in der Haltung, ein leichterer Wurf der Falten in Mantel und Tunica geltend. Maria sitzt hier auf einem breiten Thron, zu dem einige Stufen führen; zwei stehende Engel, dem Beschauer halb en face zugekehrt, sind zu den Seiten postirt und stützen ihn, zwei andere darüber neigen sich mit anbetend erhobenen Händen der Mittelgruppe zu, etwas seitwärts steht der hl. Franciscus. Diesem Bilde gegenüber beherrscht uns durchaus die Empfindung, daß ein großes Talent nach dem Ausdruck seines inneren Lebens, seiner Welt innerer Anschauung ringt, die ja vornehmlich den Künstler ausmacht, doch ist es keineswegs nöthig, diese flüssigere und breitere Malerei in ihrer Entstehung allzuweit von der der Tafelbilder zu entfernen. Die Technik der Wandmalerei ist an und für sich eine freiere, als jene der Tafel in den Räumen der Werkstatt; dann malte Cimabue hier kein Altarbild, wo die ehrwürdige, überlieferte Form strengeren Anschluß forderte, und seine Hand blieb in beständiger Uebung der großen Wandmalerei. Uebrigens verrathen die abwechselnden Bewegungen der Engel, wie der Faltenwurf, schon ein tüchtiges Studium der Natur.

Cimabue ist ein großes dramatisches Talent, das beweist die zweite Kreuzigung mit dem entfesselten Seelenschmerz in leidenschaftlich bewegten Figuren; aber dieser stark realistische Zug beeinträchtigt Würde und innere Größe des Kunstwerkes[1], die erst in Giotto zum vollendeten Ausdruck kommt: auch er entfesselt gewaltige Kräfte und läßt den Sturm tiefsten Seelenschmerzes dahinbrausen, aber als ächter Künstler weiß er diese Kräfte sicher zu lenken und zur Vollendung des Kunstwerkes in höherer Klarheit und Einheit zu gestalten; über all' seinen Werken thront der Ewige, Unwandelbare; menschliche Stimmungen finden ihr Gleichgewicht, ihren Schwerpunkt im göttlichen Willen, der alles lenkt und seinen Endzwecken sicher zuführt. Vergleichen wir diese Kreuzigung Cimabue's, ohne Zweifel der Höhepunkt und vollkommenste Ausdruck seines innersten Lebens und Könnens, mit Giotto's Pietà in der Arena zu Padua, so tritt uns hier der beredte und überzeugende christliche Dramatiker der Malerei siegreich entgegen: sein Kunstwerk, in Verkörperung christlicher Idee, baut ein ergreifendes Seelengemälde kühn und sicher vor unseren Augen auf; aber es trägt uns zugleich

[1] Wir können Thode nicht beistimmen, wenn er meint: ‚Diese Größe, diese Gewalt der Leidenschaft hat selbst Giotto nie erreicht.' S. 233.

nach oben, seine geistige Spitze ragt in das Uebersinnliche hinein, und während es unsere Empfindungen mächtig beherrscht, führt es dieselben zur Ruhe der Vollendung alles Irdischen: über dem stürmischen Meere des Leides erhebt sich strahlend die Sonne göttlicher Klarheit. Der Ausdruck jener höheren Vollendung, eines geistigen Schwerpunktes, welcher den schönsten Werken der Antike fehlt, beweist die höhere Abstammung und Würde, das übernatürliche Ziel des christlichen Kunstwerkes.

Abweichend im Stil von den bisher genannten Arbeiten Cimabue's in Assisi präsentiren sich die Vorstellungen aus dem Alten und Neuen Testament im Langhaus der Oberkirche, mit Recht von Crowe und Cavalcaselle den Schülern Cimabue's zuerkannt: denn hier fehlt gänzlich jene innere erhabene Anschauung und Beseelung; die durch Cimabue angebahnte naturalistische Richtung wird vielmehr einseitig und ohne den großen Zug inneren Schauens in kleinlicher Weise betont, die Formgebung ist oft völlig leer, die Behandlung sehr ungleich, ohne innere Einheit der Auffassung, das Nackte erscheint dabei sehr vernachlässigt; das Uebertriebene der Geberden, die rohe Malerei, durchgängig mit rothen Schatten, kalkigen Lichtern ausgestattet, zeigt einen rein decorativen Stil. Die Zerstörung war hier infolge Abfallens der Kalklage noch gründlicher, wie bei anderen Malereien; einzelne Theile sind dagegen besser erhalten, als alles Uebrige der älteren Fresken.

Die Reihe beginnt mit der Schöpfung: wir sehen das göttliche Wort, ‚durch das alles gemacht worden, was gemacht ist', innerhalb einer runden Glorie, mit Engeln in Halbfiguren zur Seite [1]. Sonne und Mond treten als Personificationen in ganzer Figur auf, man sieht die Sterne, das Meer mit Fischen und das Land, auf dem einige Thiere sich befinden. Die Erschaffung Adams zeigt nur sehr undeutlich den Schöpfer auf einer blauen Sphäre sitzend, Adam vor ihm liegend, die Rechte als Zeichen geistigen Rapportes gegen ihn kehrend, der ebenfalls die Rechte ausstreckt. Aehnlich die Erschaffung des Weibes, der Seite des schlafenden Mannes entsteigend und ihre Hände anbetend zum Schöpfer erhebend, welcher auf der Sphäre sitzt. Beim Sündenfall zeigt die um den Baum geringelte Schlange einen Frauenkopf; außerdem wird nur noch Adam in beschämter Haltung sichtbar, denn die rechte Hälfte des Bildes ist ganz zerstört. Die Vertreibung aus dem Paradiese führt einen lebhaft dahinschreitenden Engel, mit sehr trivialer Geberde das Bein in die Luft schleudernd [2], vor Augen, während Adam nicht minder hurtig davoneilt, das Feigenblatt haltend, und Eva nicht umhin kann, noch einen Blick rückwärts zu thun [3]. Die nackten Figuren zeigen häßliche Formen

[1] Thode S. 239: ‚Die Halbfigur des christusartig dargestellten Gottvaters.'

[2] Crowe und Cavalcaselle, I, 178, meinen irrthümlich, daß der Engel Adam mit dem Fuße stößt, doch ist nur eine übertriebene Bewegung des Ausschreitens vorhanden.

[3] Zerstört sind: der Cherub vor dem Paradiese, das Opfer Kains und Abels und der Brudermord.

und ungeschickte Stellungen. Der Bau der Arche führt Noah als ehrwürdigen Greis, mit rothem Mantel und weißem Gewande, im Gespräch mit Gott vor, der durch eine Hand von oben repräsentirt wird; ein zweites Mal erscheint er sitzend und Befehle zum Bau der Arche ertheilend. Das folgende Bild, die Arche selbst darstellend, ist fast ganz zerstört; dann kommt die Opferung Isaaks mit der alten heftigen Geberde des daherstürmenden Abrahams in flatterndem Mantel, mit einem krummen Schwert mächtig ausholend. Von der Erscheinung der drei Engel vor Abraham sind nur noch schwache Spuren zu erkennen, dagegen ist der Auftrag Isaaks an Esau, ihm Wildpret zu bereiten, und der Segen Isaaks über Jakob noch zu erkennen [1]. Dann folgen: Joseph in der Cisterne und das Auffinden des Bechers bei Benjamin.

Die linke Wand enthält oben: die Verkündigung, sehr zerstört, dann die Heimsuchung, nur noch aus der alten Beschreibung zu entnehmen, hierauf die Geburt Christi: Maria ruht auf dem Lager, daneben das eingewickelte Kind, S. Joseph, sitzend; oben vier Engel, Ochs und Esel neben der Krippe, von rechts kommen die Hirten. Dann folgen: die Anbetung der Könige, nur noch aus wenigen Resten bestehend — die Darstellung im Tempel — die Flucht nach Aegypten — der Knabe Jesus im Tempel, und die sehr zerstörte Taufe Christi, welche den in der Mitte stehenden Erlöser, darüber die Taube, rechts Spuren des Johannes und links zwei assistirende Engel erkennen läßt, ganz in typischer Anordnung.

Die untere Reihe beginnt mit der Hochzeit zu Kana; dann folgt Erweckung des Lazarus und Gefangennehmung, letztere gut erhalten. Christus ist von größerer Figur, als seine sehr triviale Umgebung: mit der Rechten scheint er dem Petrus Einhalt zu gebieten, welcher Malchus das Ohr abhaut [2]. Die Geißelung ist fast ganz zerstört; dann folgt die Kreuztragung mit wenig idealer Auffassung — ein Soldat in weit ausschreitender Stellung zieht den Erlöser vorwärts, dem zwei Personen folgen —, darauf die Kreuzigung mit zwei klagenden Engeln und einer stark ausgebogenen Christusfigur. Die Pietà zeigt den heiligen Leichnam in sehr langen Verhältnissen, gestützt von Maria; während Johannes die Hand desselben umfaßt, umarmt Magdalena die Füße; zu beiden Seiten knieende Frauen, oben drei Engel in heftiger Bewegung [3].

---

[1] Eine wunderliche Erklärung gibt Thode, dem die Art der Verwandtschaft zwischen Isaak und Jakob augenscheinlich fremd ist. Es heißt da S. 242: ‚Jakob segnet Isaak. Von dem alten Beschreiber falsch erklärt.‘ Dann: ‚Jakob segnet Esau. Jakob liegt ähnlich wie dort auf dem Lager. Blinden Auges langt er nach hinten. Von hinten tritt Esau heran, in der Linken eine Schale, in der Rechten einen Löffel. Rechts tritt Isaak in die Thüre herein.‘ Nach dem siebenundzwanzigsten Kapitel der Genesis erhält Jakob statt des Esau den Segen des sterbenden Isaak, ihres Vaters. Esau bekommt dann allerdings auch noch einen Segen, aber er ist kein Gegenstand künstlerischer Darstellung.

[2] Thode S. 245: ‚Er segnet mit der Rechten den links unten knieenden Malchus.‘ (?)

[3] Agincourt pl. CX, 4.

In den zwei männlichen Figuren, von denen eine heranschreitet, die andere in ruhiger Stellung die Hände faltet, sind wohl Nikodemus und Joseph von Arimathäa zu erkennen. Die Composition entbehrt der Geschlossenheit und Ruhe, ähnelt aber, nach Crowe und Cavalcaselle [1], mehr Giotto's Fresco, als irgend eine andere. Die Frauen am Grabe [2] sind eine sehr zerstörte Composition, man erkennt nur schwer noch den Engel im weißen Kleide, dann links die heranschreitenden Gestalten, vorn schlafende Soldaten.

Die Eingangswand zeigt die Himmelfahrt: Christus, bis zu den Knieen sichtbar, die Füße durch Wolken verhüllt, steigt zu dem mit Kreisen bezeichneten Himmel auf; unten sieht man Gruppen der Apostel, in der Mitte noch Reste einer Engelsfigur. Die Composition gleicht der Giotto's in der Arena zu Padua: auch hier ist der Unterkörper Christi in Wolken gehüllt, die Hände sind erhoben, das Schweben ist leicht und glücklich dargestellt. Die Sendung des heiligen Geistes vollzieht sich nicht im geschlossenen Raum, sondern vor einem in drei Rundbogen sich öffnenden Gebäude, wobei die Apostel im Kreise sitzen und von oben herab die Taube unter Strahlen sich herabsenkt. Darüber sehen wir die Brustbilder der Apostel Petrus und Paulus, über der Thür im Rund noch eine Madonna mit Kind [3], daneben kleinere Brustbilder von Engeln in Medaillons. An den Laibungen des Bogens über dem Eingange treten dann noch sechzehn Heilige unter gemalten Arkaden zu je zwei geordnet auf und in den gothischen Vierpässen Brustbilder von Frauen.

Von den Deckengewölben haben zwei einen blauen, mit Sternen besetzten Grund, das dritte zeigt aus Vasen aufsteigendes Rankenwerk, welches in Medaillons die Bilder Christi, Johannes des Täufers, der Jungfrau und des hl. Franciscus umschließt; im vierten sehen wir innerhalb der von ornamentirten Streifen eingerahmten Felder die vier Kirchenlehrer an Pulten sitzend, während die Zwickel das Brustbild Christi als geflügelten Seraph enthalten. Neben den Kirchenlehrern befindet sich in einer Architektur je ein Mönch, dem sie zu dictiren scheinen. Auch hier ist ein großer, breiter Stil ausgeprägt, aber es fehlt die Kraft, solche Formen zu beseelen.

Daß verschiedene Maler hier thätig waren, ist ebenso deutlich zu erkennen, als daß keines dieser Werke von Cimabue selber stammt, während eine Nachahmung seines Stiles mehr oder weniger deutlich hervortritt. Crowe und Cavalcaselle stellen Vergleichungen an mit Filippo Rossuti und Gaddo Gaddi. Der Arbeit des ersteren an der Fassade von S. Maria Maggiore in Rom, welche in zwei Streifen Scenen aus dem Leben Christi und einiger Heiligen behandelt, wurde bereits unter den römischen Mosaiken gedacht, sie unterscheidet sich durch einen kräftigeren, aber mehr decorativen Stil von den Werken der römischen Schule und wird von Crowe und Cavalcaselle mit den

---

[1] A. a. O. S. 180, Anm. 6. [2] Agincourt pl. CX, 7.

[3] Thode sieht hier das Kind ‚mit einem Harnisch bedeckt'!

Figuren in Medaillons an der Decke des Seitenschiffes in Assisi verglichen, somit die Möglichkeit angenommen, daß Rossuti hier beschäftigt gewesen ist[1].

Gaddo Gaddi war, nach Vasari, mit Cimabue befreundet[2] wie im Austausch künstlerischer Pläne und Gedanken ihm geistig nahestehend. Seine Arbeiten in Rom sind die bereits geschilderten Scenen aus dem Leben des Papstes Liberius, welche sich auf die Gründung von S. Maria Maggiore beziehen und in denen ein moderner, ächt Florentiner Stil ausgeprägt ist, viel mehr, als in dem noch die ältere Richtung vertretenden Mosaik des Rossuti. Die Mosaiken im Chor von S. Peter und an der Fassade, dann jene im alten Dom von Arezzo — für die Tarlati, Herren von Pietramala — die Tafel am Tramezzo von S. Maria Novella sind verloren, aber Vasari schreibt dem Gaddi noch die Krönung Mariä über dem Portal des Florentiner Domes zu — welche ihm solchen Ruhm einbrachte, daß er nach Rom berufen wurde — und bemerkt noch außerdem, daß er griechische Manier mit der des Cimabue zu vereinigen suchte[3], was den Thatsachen völlig entspricht. Wir sehen in diesem Mosaik Maria neben Christus auf einem breiten Throne sitzen und von ihm in der Haltung der über der Brust gekreuzten Arme die Krone empfangen — ein in der Florentiner Kunst unzähligemal wiederholtes Motiv —, neben dem Throne zwei Engelgruppen mit langen Trompeten, darunter die Symbole der Evangelisten. Der Typus Christi ist wenig ideal, die niedere Stirn gerunzelt, die Nase zu groß, die Extremitäten sind ungeschickt behandelt, besser erscheinen die Engel; das Colorit ist das helle der Florentiner Kunst[4].

Diese Mosaiken, besonders jene zu Rom, stehen allerdings als Monumente des Uebergangsstils, und zwar der Compositionsweise, den Typen, der eigenthümlichen Mischung älterer und moderner Weise nach, den Schularbeiten in Assisi nahe, und da Vasari auch der Thätigkeit Gaddi's als Maler gedenkt, so würde nichts entgegenstehen, letzteren unter den in Assisi wirkenden Florentiner Künstlern zu suchen. Gaddi trat auch mit Giotto in näheren Verkehr, welcher Taufpathe und später Lehrer seines Sohnes Taddeo geworden ist[5].

---

[1] A. a. O. S. 189.

[2] l. c. p. 345: ‚Dimostrò Gaddo, pittore fiorentino, in questo medesimo tempo più disegno nelle opere sue lavorate alla greca e con grandissima diligenza condotte, che non fece Andrea Tafi e gli altri pittori che furono inanzi a lui, e nacque forse questo dall' amicizia e dalla pratica che dimesticamente tenne con Cimabue, perchè, o per la conformità de' sangui o per la bontà degli animi, ritrovandosi tra loro congiunti d'una stretta benevolenza, nella frequente conversazione che avevano insieme e nel discorrere bene spesso sopra le difficultà dell' arti, nascevano ne' loro animi concetti bellissimi e grandi.'

[3] ‚Attese a studiar la maniera greca accompagnata con quella di Cimabue.'

[4] Vasari l. c. p. 346: ‚Gli fu dagli operai di S. Maria del Fiore allogato il mezzo tondo dentro la chiesa sopra la porta principale, dove egli lavorò di musaico l'Incoronazione di Nostra Donna.'

[5] Vasari l. c. p. 349.

B. Siena.

Duccio di Buoninsegna. Ugolino. Segna.

Die Schule von Siena feiert in Duccio di Buoninsegna ihren ersten großen Maler und in seinen Werken das Erblühen einheimischer Kunstrichtung[1]. Und in der That, diese entwickelt sich eigenartig und verschieden von dem strengeren Charakter der Kunst in Florenz aus dem feurigen und lebhaften Temperament des Volkes heraus; wie beide Städte politisch um den Vorrang stritten, so erhielt die Kunst in den Zeiten scharf ausgeprägter Gegensätze ihre eigenartige Richtung, die sie bis zum Ende beibehalten und fortgebildet hat.

Auch Duccio steht, wie Cimabue, noch durchaus auf dem Boden der in Italien anerkannten byzantinischen Kunst: der Kreis seiner Vorstellungen ist noch der alte, kirchlich überlieferte, und auch seine Technik mit den grünen Schatten der Carnation, dem starken Auftrag des Goldes bei Gewändern, Nimben, Hintergründen, die sich zudem mit dem feinsten und zierlichsten Ornament bedecken, weist auf jene alte Quelle hin[2]; außerdem findet sich bei den kleineren Vorstellungen seiner ‚maestà', des einst hochgefeierten Altarbildes, nach dem wir den Meister zu beurtheilen haben, eine merkwürdige Uebereinstimmung mit einigen Mosaiken in Sicilien aus der Zeit der Normannenherrschaft, also byzantinischer Werke. Diesen Kreis der Vorstellungen sucht er mit eigenartigem Leben zu erfüllen: indem er pietätvoll jene Compositionsgesetze beachtet, führt er einzelne Gestalten näher an die Natur heran, sucht sie von der Erstarrung typischer Formgebung durch den Reiz der Anmuth zu befreien, der zumal seinen weiblichen Charakteren in hohem Grade eigen ist. Aber während die Florentiner Schule nach Ebenmaß, Einfachheit und allseitiger Voll=

---

[1] Vasari, ed. cit., I, p. 653 s. Crowe und Cavalcaselle I, S. 205 ff. Baldinucci und Lanzi enthalten nur wenige Zeilen über Duccio, schwache Extracte aus Vasari. P. della Valle gibt die Vertragsurkunde der ‚maestà', den Text allerdings, wie Rumohr mit Recht zu rügen fand, etwas incorrect. Cfr. Lettere Sen. II, p. 75 und Rumohr II, S. 11.

[2] Vasari, ed. cit. p. 654: ‚Attese costui alla imitazione della maniera vecchia, e con giudizio sanissimo diede oneste forme alle figure.' Vasari nennt irrthümlich nach Ghiberti das Bild eine Krönung Mariä: ‚In questa tavola, secondo che scrive Lorenzo di Bartolo Ghiberti, era una Incoronazione di Nostra Donna lavorata colla maniera greca, ma mescolata assai con la moderna; e perchè era così dipinta dalla parte di dietro come dinanzi, essendo il detto altar maggiore spiccato intorno, dalla detta parte di dietro erano con molta diligenza state fatte da Duccio tutte le principali storie del Testamento nuovo in figure piccole molto belle.' Vasari erzählt dann, daß er sich vergebens bemüht habe, die Tafel aufzufinden, niemand habe ihm darüber Auskunft geben können.

endung des Kunstwerkes ringt, während sie den großen, historischen Zug und Schwung des Erzählens mit geistreicher Auffassung der Persönlichkeit zu verschmelzen weiß und schon in Cimabue die Grundzüge jener Richtung andeutet, welche bis zum Cinquecento folgerichtig auswächst, bleibt die Schule von Siena mehr innerhalb der Schranken älterer Kunstweise, welche sie durch den Cultus des Schönen, durch lebhaftes, zartes Empfinden, durch religiöse Innigkeit und Wärme zu beleben sucht. Duccio ist der Giotto der sienesischen Kunst, an Kraft des Ausdrucks später nur von den Lorenzetti übertroffen. Nach Giotto's Tode war die glorreichste Zeit des Kunstlebens in Siena und seine Richtung auch für die Nachbarstadt bedeutsam: Orcagna, Giovanni da Milano, Traini, Spinello Aretino und Lorenzo Monaco haben in ihren Werken jenen Einfluß dargelegt. In den Bildern Duccio's, wie in denen späterer Maler von Siena, ist ein Zug älterer Kunstweise beibehalten — der auch bei Cimabue noch auftritt — das Gewaltsame, Uebertriebene, Erregte in Geberde und Ausdruck männlicher Gestalten, während bei Frauen eine hohe Weichheit und Anmuth zur Erscheinung kommt: die Einfachheit und Wahrheit künstlerischen Vortrags leidet naturgemäß bei solchen Gegensätzen, die oft unvermittelt nebeneinander stehen; ihren Hauptreiz entfaltet diese Kunst vielmehr in der Schilderung sanfter Affecte, holder Seelenreinheit und Heiligkeit: das Bild der Madonna mußte jenem zarten, künstlerischen Empfinden besonders gelingen, und die Schule hat nach solcher Richtung hin Werke von unsäglichem Reiz, holder Würde, Größe und Reinheit in Schilderung des Marienlebens hervorgebracht. Die derben, humoristischen Züge der Kunst Giotto's fehlen hier ganz, ebenso wie jener hohe, einheitliche Schwung des Vortrags, der alles mächtig in seinen Bereich zieht, dem künstlerischen Ausdruck unterordnet und dienstbar macht; aber wir sehen ehrwürdige, überlieferte Formen byzantinischer Kunst noch einmal verklärt, ihre ächt christlichen Principien anerkannt, ihre Gebilde mit neuem Leben erfüllt, ihre absterbende Formwelt der Natur genähert, ihre unschönen Züge gemildert, wir sehen eine Kunst, die viel Verwandtschaft mit der Miniaturmalerei auch im zierlichen Vortrag, der Durchbildung des Ornamentalen aufweist und Mängel wie Vorzüge der letzteren theilt.

Von künstlerischem Empfinden zeugt in den Werken der Schule von Siena die Behandlung der Gewänder, welche sich den Formen des Körpers leicht und gefällig in breiten Lagen anpassen und den Charakter der Würde steigern und vollenden. Bei Frauengestalten wird der Ausdruck von Milde, Zartheit und geschlossener Innerlichkeit durch parallele Augenlider befördert, welche nur einen Theil der Iris noch erkennen lassen, durch kleinen, zierlichen Mund, gestreckte Züge, wie durch feine, knochenlose Finger, während bei männlichen Figuren das Leidenschaftliche, Energische sich oft in Starrheit und Verzerrung der Gesichtszüge, in übertriebener, physischer Anstrengung und Muskelfülle ohne besondere Würde inneren Lebens ausspricht.

Infolge der malerischen Technik erscheinen sienesische Tafelbilder jetzt meist bunt und unharmonisch in der Carnation; die schwere, grüne Untermalung der Schatten hat feinere Lasuren aufgezehrt, - oder sie sind infolge Abreibens verschwunden, und das Roth der Wangen, das Gelb der Lichtpartien stehen jetzt unvermittelt nebeneinander, während das Colorit der Gewänder infolge Benutzung des weißen Gypsgrundes meist eine bessere Leuchtkraft und Transparenz der aufgetragenen Lasurfarben in den Schatten ermöglichte; denn hier werden nur hellere und dunklere Localfarben angewendet, durch Lasuren in ihrer Wirkung erhöht oder gemildert [1].

Von den Lebensverhältnissen Duccio's di Buoninsegna ist wenig bekannt; Vasari's Bericht hierüber erscheint sehr dürftig, und indem er ihn in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts versetzt, beruht diese Angabe nur auf eigener Vermuthung. Nach P. della Valle war Duccio schon 1282 als Maler ansässig [2], und aus den Aufzeichnungen der Finanzverwaltung in Siena geht hervor [3], daß er 1285 für diese Behörde mit der äußeren Bemalung der Rechnungsbücher sich beschäftigte; seit 1250 bis 1550 war es nämlich Sitte, die Deckel solcher Bücher von guten Malern verzieren zu lassen. War nun Duccio schon 1282, sicher 1285 als Maler thätig, so wird die Zeit seiner Reife in das erste Jahrzehnt des vierzehnten Jahrhunderts treffen, wo die oberste Staatsgewalt ihn offenbar begünstigte, da ihm die Altartafel der Stadthauskapelle und später die große ‚Maestà' für den Hauptaltar des Domes übertragen wurde. Diese ist das einzige authentische Werk von Duccio's Hand, allerdings bei der Menge dafür bestimmter Compositionen ausreichend, den Stil des ersten großen Meisters in Siena kennen zu lernen. Aus dem Vertrage mit der Domverwaltung, welchen P. della Valle veröffentlicht hat [4], geht hervor, daß Duccio 1308 sich verpflichtete, jene Tafel zu malen, daß in den folgenden Jahren mehrfache Zahlungen erfolgten und 1311 das Werk vollendet und abgeliefert wurde. Wie hoch die städtische Behörde ihn schätzte, erkennt man aus den ehrenvollen Bestimmungen jenes Documents: alle Materialien werden ihm geliefert, so daß der

---

[1] Anders in der Frescomalerei, wo die Schatten mit hellem Braun oder Grün untermalt werden, so daß die Farbenwirkung eine transparente und lichte ist. Auch Cimabue untermalt bei Tafelbildern mit Verdeterra.

[2] Lettere sen. I, p. 277. Cfr. Milanesi, Doc. dell' arte sen. I, p. 168.

[3] Rumohr, It. Forsch. II, S. 11, gab diese Notizen aus dem Archivio della Bicherna (A. delle Riform.). Die Zahlung vom December 1302 für eine Tafel und Predella, ‚che si posero nell' altare ne la chasa de' nove, dove si dicie l' uffizio'. Ueber die Identität jenes Duccio in den Büchern der sienesischen Verwaltungsbehörde mit Duccio di Buoninsegna kann kein Zweifel obwalten, und er scheint seines Vaters Namen dem seinigen nur da beigefügt zu haben, wo es für gerichtliche Verträge nöthig war.

[4] l. c. t. II, p. 75.

Aus Duccio's Altarwerk: Die Kreuzigungsgruppe. (Zu S. 565.)

Aus Duccio's Altarwerk: Die Frauen am Grabe Christi. (Zu S. 563.)

Künstler nur seine Person und Arbeit einzusetzen hat. Statt eines vorher bestimmten Preises wird ihm ein Lohn für jeden Tag, den er daran gearbeitet, zugesichert; dagegen verspricht er, ‚zu malen, so gut er könne und wisse und der Herr ihm vergönnen werde'. Noch sind die Stadtrechnungen vorhanden, worin der Lohn für Trompeter, Paukenschläger und Pfeifer aufgezeichnet ist, die das Bild im Triumphzuge vom Orte seiner Entstehung nach dem Dom zu begleiten hatten; die Chronisten wetteifern in Schilderungen jener glänzenden Prozession und rühmen das Bild als das schönste, das man je gesehen. Die dafür gespendete Summe von 2—3000 Goldgulden repräsentirt für jene Zeit ein sehr bedeutendes Kapital [1].

Der Hochaltar des Domes von Siena befand sich damals unter der Kuppel, stand also frei, daher erklärt es sich, daß die Tafel Duccio's auf beiden Seiten bemalt war. 1506 ward der Altar entfernt und auf jene Stelle versetzt, die er noch heute einnimmt, das Bild wurde abgenommen und in ein Zimmer des Canonicatshauses gebracht, wo es ein Jahrhundert vergessen blieb; dann suchte man es hervor, beraubte es seiner Umrahmung, zerstörte seine ursprüngliche Form und sägte die Tafel auseinander, so daß der vordere Theil, welcher die Madonna mit Engeln und Heiligen enthält, von den 27 kleineren Darstellungen aus dem Leben Christi getrennt wurde; beide Theile sind jetzt an zwei gegenüberliegenden Wänden im Querschiff aufgehängt, Predella und Giebelbilder wurden nach der Sacristei überführt. Wir besitzen in diesem Werke ein Seitenstück zur Madonna des Cimabue in Florenz: hier wie dort feiert die ganze Stadt, die Läden werden geschlossen, eine Prozession, mit geistlichen und weltlichen Behörden an der Spitze, holt das Bild ab, der Jubel ist allgemein und aufrichtig über ein ächt religiöses und nationales Werk von damals höchster Bedeutung. Gehen wir nun zur näheren Betrachtung desselben über:

Das Hauptbild ist die thronende Madonna, von Engeln und Heiligen umgeben: auf einem breiten Sessel, mit hoher Lehne, bedeckt mit Ornament und einem golddurchwirkten Teppich, sitzt feierlich in rother Tunica und blauem Mantel die Jungfrau mit dem Kinde in ähnlicher Haltung, wie auf dem Bilde Cimabue's in S. Maria Novella zu Florenz. Vier Engel stützen sich auf die Rücklehne, zwei halten die Armlehnen des Thrones, sechs stehen als himmlische Wache an jeder Seite aufgereiht. Vor ihnen sieht man rechts Johannes den Täufer, Petrus und S. Agnes, links Johannes den Evangelisten, Paulus und Katharina; im Vordergrunde knieen die vier Schutzheiligen von Siena: Savinus, Ansanus, Crescentius und Victor. Die Predella, in zwölf Compartimente zerlegt, enthält Brustbilder der Apostel, eine Inschrift nennt den Namen des Künstlers und äußert zugleich

[1] Vasari ed. Milanesi I, p. 655, nota 1. Reichliche Vergoldung und Anwendung des Ultramarin mögen den Preis neben der langen Arbeitszeit so gesteigert haben.

die Bitte an Maria, der Stadt und dem Maler gnädig zu sein[1]. Bei herkömmlicher Anordnung und byzantinisch feierlichem Charakter des Ganzen verstand es der Maler, ebenso wie Cimabue in Florenz, sowohl im Ausdruck, wie im Colorit seine Vorgänger bedeutend zu übertreffen. Die Proportionen sind ansprechend, in den einfachen und breiten Zügen des Gewandes, wie den lichten Farben offenbart sich künstlerisches Empfinden. Die Züge des Kindes, zumal die hohe Stirn und gerade Nase erinnern etwas an ältliche Formen byzantinischer Kunst, im übrigen sind sie anmuthend und zeigen das Bemühen, den Ausdruck kindlicher und heiterer zu gestalten, wie denn auch die Madonna in Haltung und Geberde, in der Milde ihrer ganzen Erscheinung einen bedeutenden Schritt zur Wahrheit des Lebens hin bekundet. Die Apostel mit ihren scharfen und kräftigen Typen, drahtartiger Behandlung des Haupt- und Barthaares offenbaren mehr byzantinische Auffassung, ebenso die Engelsfiguren, wo der Reiz jugendlicher Formen, lockigen Haares, mit lebendigem Schönheitsgefühl sich entfaltet. Die Zeichnung ist äußerst sorgfältig, der verschmolzene Auftrag der Farbe, Zierlichkeit des Beiwerks an Ornamenten und Mustern erinnern an die Technik der van Eyck oder an die Miniaturen Fouquets.

Die 27 kleineren Bilder der ehemaligen Rückwand zeigen das Talent des Malers für lebendigen, gefühlvollen Ausdruck in noch höherem Grade, dabei eine äußerst sorgfältige Durchbildung; sie behandeln die Leidensgeschichte des Erlösers vom Einzuge in Jerusalem bis zum Gang nach Emaus mit der einen größeren Raum einnehmenden Kreuzigung in der Mitte der obersten Bilder. Dazu gehörte noch eine Reihe von Tafeln (18), die aber bis auf wenige aus der Sacristei verschwunden sind, wo man sie aufbewahrte[2]; sie bildeten einst den hinteren Theil der Predella und ergänzten die oberen Vorstellungen. In dem Cyklus dieser Compositionen hat sich Duccio vielfach an die knappe, ausdrucksvolle Weise byzantinischer Kunst gehalten, sicher nicht zum Schaden seines Werkes nach der Seite der Allgemeinverständlichkeit, Klarheit und Durchsichtigkeit hin, obgleich übertriebene Gesten zuweilen störend auftreten. Wer jemals sich dem Studium byzantinischer Miniaturen aus der

---

[1] Mater sancta Dei, sis causa Senis requiei,
Sis Ducio vita, Te quia depinxit ita.

Von Lübke, It. Malerei I, S. 102, ansprechend wiedergegeben:

Heil'ge Gottesmutter Du,
Sei Siena Grund der Ruh',
Sei dem Duccio Lebenshalt,
Weil er so Dich hat gemalt.

[2] Crowe und Cavalcaselle (I, S. 214) sahen noch achtzehn Theile der Predella; Förster (It. Kunst II, S. 203) fand zuletzt nur noch vier davon übrig.

besseren Zeit ernstlich gewidmet hat, wird verstehen, wie viel von dem dort reichlich entwickelten classischen Schönheitssinn in die italienische Kunst übergegangen ist, nachdem das Gefühl dafür lebendig erwacht war: die sicilischen Mosaiken entfalten noch immer eine große Summe geistiger und körperlicher Vollkommenheit, und wir dürfen jene Kunst nicht allein nach fabrikmäßigen Producten des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts beurtheilen. Indem Duccio diesen älteren Compositionen ein moderneres Gewand verlieh, verdient er sicher nicht das Epitheton eines ‚schöpferischen Genius', noch die allzu begeisterten Exclamationen, womit Förster ihn begrüßt, indem er in jenen Vorstellungen ‚eine Klarheit der Anschauung, eine Tiefe der Empfindung, einen so ausgebildeten Sinn für die Anordnung und einen so hohen, der Antike vergleichbaren Schönheitssinn, daß man sich mitten in die Zeit der vollendeten Kunst versetzt glaubt', ausgesprochen findet [1], nachdem derselbe anerkannt, daß Duccio sich ‚für viele seiner Compositionen an ältere byzantinische Darstellungen gehalten hat' [2]. Ein großer Theil solcher Anerkennung würde demnach der klaren, durchsichtigen Anordnung der Werke byzantinischer Kunst zu zollen sein, wie wir sie noch in den Mosaiken der Dome von Cefalù und Monreale bewundern. Etwas zu hart, aber sachgemäßer ist das Urtheil von Crowe und Cavalcaselle, ‚daß Duccio vorwiegend auf Naturstudium bedacht war, daß ihm Leibesenergie über maßvolle Empfindung ging und religiöse Weihe Nebensache war; daß in Bildformeln einer vergangenen Zeit, treu bewahrt in ihrem alten Gewande, aber an der Natur berichtigt, sich sein Wollen und Vermögen erschöpft' [3]. Wie wenig schöpferischer Genius Duccio war, erkennen wir am besten aus der Kreuzigung, wenn wir sie mit den Crucifixen Giotto's und dem Fresco in der Unterkirche von Assisi vergleichen, wo das höhere Element, der Triumph über den Tod ahnungsvoll aus der breiten, edlen und abstracten Formgebung hervorblickt, während in der mageren, von Leiden abgezehrten und gealterten Figur Christi bei Duccio an einen höheren Begriff als an den des Duldens kaum zu denken ist.

Vasari berichtet noch von Malereien Duccio's in Pisa, Lucca und Pistoja, aber es ist keine Spur davon mehr vorhanden; die Tafel mit der Verkündigung, für die Fraternität in einer Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz, ist untergegangen [4], ebenso eine Madonna und eine Predella, 1302 für den Altar der Kapelle im Palazzo Pubblico seiner Vaterstadt angefertigt. Seit dem Jahre 1339 verschwindet, nach Milanesi, jede Spur des Namens Duccio aus den Urkunden [5], und wenn wir seine Geburt etwa in das Jahr 1260

---

[1] A. a. O. S. 204. 207. [2] S. 205.

[3] A. a. O. S. 219.

[4] Milanesi, Doc. per la storia dell' arte sen. I, 158.

[5] Vasari, ed. cit. p. 657, nota 1.

zu versetzen berechtigt sind, wäre die Annahme, daß er bis 1350 noch gelebt habe, also 90 Jahr alt geworden sei, doch sehr unwahrscheinlich. Als ein Werk Duccio's betrachten Milanesi, wie Crowe und Cavalcaselle, das Triptychon von etwa einer Elle Höhe, welches aus einer Privatsammlung in Florenz für eine hohe Summe in den Besitz des weiland Prinzen Albert von England überging; es enthielt in der Mitte den Erlöser am Kreuz, zu den Seiten Maria und Johannes, in der Höhe zwei wehklagende Engel, auf dem rechten Flügel oben die Verkündigung, darunter Maria mit Kind thronend, von Engeln umgeben; auf dem linken Flügel die Krönung Mariä, oben die Stigmatisation des hl. Franciscus, ein Werk von trefflicher Erhaltung und feinster Ausführung [1].

Zeitgenossen Duccio's waren Ugolino und Segna. Des ersteren Lebensverhältnisse sind deßhalb schwer festzustellen, weil mehrere Künstler dieses Namens in den Urkunden von Siena auftreten. Baldinucci macht ihn zu einem Schüler des Cimabue, läßt ihn 1349 sterben und in Siena, seiner Vaterstadt, begraben sein [2]; erhalten ist von ihm nur ein Altarwerk mit Unterschrift, für die Kirche von S. Croce in Florenz gefertigt, welches della Valle im Dormitorium des Klosters auffand [3] und welches später in einzelne Theile zerlegt und zerstreut wurde [4]. Die Mitte der Composition bildete eine thronende Madonna mit Kind, daneben Heilige, auf der Predella Scenen aus der Passion, dann die Apostel paarweise, alles auf Goldgrund und in byzantinischer Weise gemalt. Waagen lobt das Sprechende in den Motiven, den feinen und scharfen Zug der Gewänder und erachtete Farbe und Technik wie in den Bildern Duccio's. Ein zweites Bild, das Ugolino für die Kirche S. Maria Novella in Florenz anfertigte, ist verloren, ebenso wie die an einem Pfeiler von Or S. Michele gemalte Madonna.

Segna hielt, wie Duccio und Ugolino, an überlieferten Typen und der byzantinischen Kunstweise fest, bestrebt, ihre Formen der neueren Anschauung gemäß zu modificiren und geschmeidiger zu machen. Die Gallerie zu Siena bewahrt noch jenen Theil eines größeren Werkes, der die Madonna, wie die Heiligen Johannes, Paulus und Bernhard umfaßt: hier ist in den hageren Figuren mit classischen Gewändern byzantinische Compositionsweise und Technik zu erkennen [5]. Eine zweite, nach Crowe und Cavalcaselle vorzüglichere Composition besitzt die Kirche zu Castiglione Fiorentino bei Arezzo,

[1] Vasari p. 656, nota 2. Crowe und Cavalcaselle I, S. 222.

[2] Notizie dei professori, ed. Firenze 1845, vol. I, p. 99.

[3] Lett. sen. II, 202. Unterschrift: Ugolinus de Senis me pinxit.

[4] Waagen sah die Mehrzahl der Tafeln bei Ottley in England; vgl. Kunstwerke und Künstler in England I, S. 393.

[5] Inschrift: ‚Segna me fecit', auf dem Schwerte des hl. Paulus. Das Bild stammt aus S. Salvatore della Berardenga bei Siena.

nämlich eine von Engeln umgebene Madonna mit vier kleinen Donatorengestalten im Vordergrunde [1]. Das Bild gleicht seiner Form nach den Madonnen Cimabue's, aber das Kind steht hier aufrecht und beschäftigt sich damit, den Schleier der Mutter zu fassen und seinen eigenen Mantel zusammenzuhalten, ein genrehafter Zug, der sich weder bei Cimabue, noch bei Duccio findet. Die Gewänder sind reichlich mit Goldlinien bedeckt, die Engel alt und häßlich, mit großen, starren Augen, hängenden Lippen und mageren Hälsen [2] ausgestattet. Die Technik gleicht der des Ugolino.

---

[1] I, S. 227.

[2] Inschrift: ‚Hoc opus pinxit Segna Senensis.'

Sach- und Namenregister.